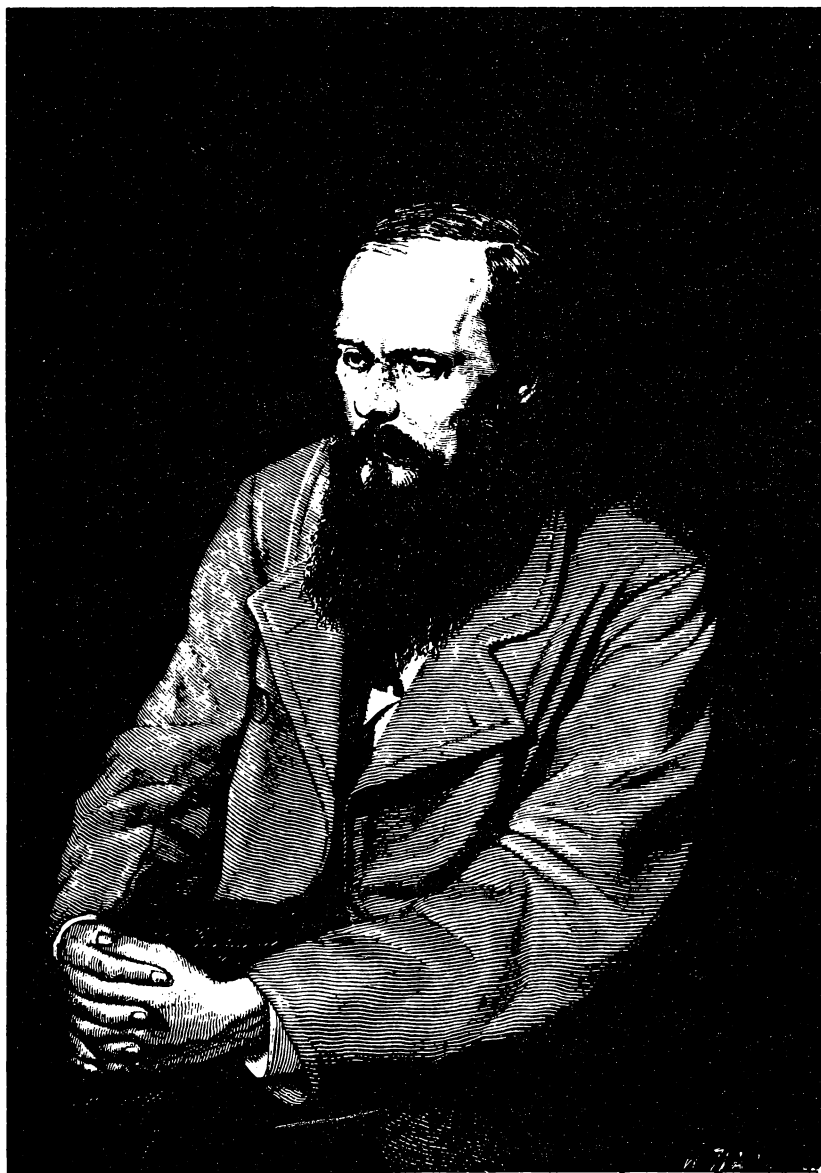


Эстетика Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Н. В. КАШИНА

Эстетика Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Эстетика
Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО



Николай Иванович

Н. В. КАШИНА

Эстетика Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО

Издание второе, исправленное и дополненное



МОСКВА
«ВЫСШАЯ ШКОЛА»
1989

ББК 87.8
К31

Допущено Главным управлением преподавания общественных наук Государственного комитета СССР по народному образованию в качестве учебного пособия для студентов и аспирантов философских и филологических факультетов университетов, вузов искусств и педагогических вузов.

Рецензенты: кафедра марксистско-ленинской эстетики философского факультета МГУ; д-р филос. наук, проф. А. Я. Зисъ.

Кашина Н. В.

К31 Эстетика Ф. М. Достоевского: Учеб. пособие.— 2-е изд., испр. и доп.— М.: Высш. шк. (вузы и техникумы), 1989.—288 с.

ISBN 5-06-000167-9

Книга посвящена эстетическим взглядам Ф. М. Достоевского, их преломлению в художественном творчестве писателя, соотношению эстетики Достоевского с эстетическими теориями его времени и ее современному значению. Автор анализирует представления писателя о сущности эстетического, о процессе художественного творчества, роли искусства в жизни общества и др. Второе издание книги (первое — 1975 г.) существенно переработано с учетом новых философских и литературоведческих работ, дополнено главами «Трагическое» и «Комическое».

Книга предназначена студентам и аспирантам философских и филологических факультетов университетов, вузов искусств и педагогических вузов и широкому кругу читателей.

К 4309000000—243
001(01)—89 234—89

ББК87.8
7

Учебное издание

Кашина Надежда Владимировна

ЭСТЕТИКА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Зав. редакцией Б. М. Рамзин. Редактор Т. Н. Маннина. Художественный редактор С. Г. Абелин. Обложка художника В. М. Боровкова. Технический редактор Е. И. Герасимова. Корректор Е. К. Штурм

ИБ № 7996

Изд. № УМК-213. Сдано в набор 10.10.88. Подп. в печать 13.03.89. Формат 60×88¹/₁₆. Бум. кн.-журн. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Объем 17,64 усл. печ. л. 17,64 усл. кр.-отт. 19,98 уч.-изд. л. Тираж 21000 экз. Зак. № 62. Цена 1 руб.

Издательство «Высшая школа», 101430, Москва, ГСП-4, Неглинная ул., д. 29/14.

Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валовая, 28.

ISBN 5-06-000167-9

© Издательство «Высшая школа», 1975
© Издательство «Высшая школа», 1989, с изменениями

ВВЕДЕНИЕ

Эстетика, как и философия вообще, в каждый данный исторический момент исходит в своем развитии из философского наследия предшествующих поколений. Изучение эстетического наследия прошлого — необходимая предпосылка движения вперед современной эстетической науки.

Особенную важность для решения задач, стоящих перед советской эстетикой, представляет изучение наследия отечественной эстетической мысли, значительная часть которого создана усилиями великих русских художников слова. Художник, как правило, не создает эстетики как системы теоретических положений, объединенных по единому принципу. Тем не менее эстетическая концепция вырабатывалась каждым художником, и она представляет тем больший интерес, чем крупнее художник, чем более он влиял на последующее развитие искусства. Ф. М. Достоевский — один из величайших художников в истории человеческой культуры. Он оказал громадное влияние на мировую литературу XIX и XX веков.

Особая часть наследия Ф. М. Достоевского — его публицистика. Именно здесь, в критических статьях, на страницах «Дневника писателя», Достоевский высказывал мысли об искусстве, принципиальные положения своей эстетики. Мысли эти выражены четко и прямо. При сопоставлении суждений Достоевского об искусстве, содержащихся в его публицистике, и его феноменального художественного творчества может возникнуть сомнение в том, что это явления родственные и тесно связанные.

Однако едва ли верно исходя из «жанровых» различий в выражении мыслей разлучать их в сознании Достоевского, делать вывод, что Достоевский-публицист мыслил иначе, чем видел мир Достоевский-художник. Или утверждать, будто Достоевский-теоретик не понимал многого, что видел и творил Достоевский-художник. В основе этого довольно распространенного в литературе о Достоевском суждения лежит представление об иррациональности творчества вообще и сугубой иррациональности творчества Достоевского в частности. Конечно, в любом творчестве интуиция играет определенную роль, но нельзя отказывать такому крупному мыслителю, как Достоевский, в способности осознать роль интуитивного и включать этот фактор в свою «философию искусства».

Рассматривать Достоевского-художника и Достоевского-публициста как противоположные сущности было характерно для декадентского периода толкования Достоевского. Н. Бердяев, Л. Шестов и другие, исходя из теории об иррациональности художественного творчества, объясняли все оригинальное и своеобразное в творчестве Достоевского глубиной его художнической интуиции, результатом процессов подсознания. Они считали, что теоретическое наследие Достоевского не имеет большой ценности и мало связано с его художественным творчеством. «В Дневниках писателя,— утверждал Н. Бердяев,— Достоевский экзотеричен, приспособляется к уровню среднего сознания»¹.

Что касается установления противоречия между эстетическими взглядами Достоевского и его творчеством, то нужно проявить возможно большую осторожность. Нам представляется, что такого противоречия нет вовсе. Достоевский не только декларировал свои эстетические принципы, но и сознательно следовал им в художественной практике, так как был в высшей степени мыслящим художником. «Глупо полагать,— как говорил Гегель,— что настоящий художник не знает, что он делает»².

Достоевский же в особенности был склонен к самоотчету, к анализу своего творческого процесса, оценивал свои произведения и вообще произведения искусства исходя из определенных критериев. Во всяком случае мысли Достоевского об искусстве могут пролить свет на многие загадки творчества писателя.

Эстетическая проблематика живо интересовала Достоевского. В начале 1873 года в связи с посещением петербургской художественной выставки и обсуждением в журналистике вопроса о художественном восприятии жизни он пишет: «Искусство дает формы выжитому чувству или пророчит, когда чувство еще не пережито, а только начинает загораться в народе.

А между тем это гуманный глубокий вопрос, так что не все эстетические вопросы — суть вопросы праздного любопытства...

Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой, самим человеком же для самосовершенствования»³.

Как видим, эстетические вопросы Достоевский рассматривает очень широко: в связи с социальной проблематикой, придавая исключительное значение эстетическим впечатлениям в воспитании человека.

Методология исследования философских воззрений писателя, и в частности его эстетических взглядов, тяготеет к широкому привлечению в качестве объекта материала творчества. Художественные произведения Достоевского насыщены мыслью. Многие его

¹ Бердяев Н. Мировоззрение Достоевского. Прага. 1923. С. 213.

² Гегель. Соч. Т. XII. Кн. I. М., 1938. С. 290.

³ Литературное наследство. Т. 83. М., 1971. С. 292.

главные герои излагают свои теории, своеобразно осмысляющие реальную действительность. Однако в восстановлении какой-либо концепции Достоевского не всегда можно использовать мысли его героев как априори тождественные его собственным. Хотя Достоевский разделяет мысли своих положительных героев, эти мысли — лишь часть сложного комплекса его идей. Полифония, специфическое явление творчества Достоевского, делает его идейную систему в особенности многозначной.

Прав был Ю. Карякин, когда писал; например, что «нет ничего более поверхностного и бездоказательного, как отождествлять воззрения самого Достоевского со взглядами его непоколебимо верующих героев...»¹, тем менее это возможно относительно тех, которых он разоблачает всем строем произведения. Однако такое отождествление было обычным для дореволюционных исследователей Достоевского; по этому пути шли Розанов, Волынский, Мережковский, Шестов (последний, например, делает свои абсурдные выводы о моральном релятивизме Достоевского исходя в основном из такого отождествления).

Исследование эстетической концепции Достоевского, соотношения ее принципиальных положений с объективным содержанием творчества писателя представляет интерес и в связи с общеэстетической проблематикой, например, в теории творческого процесса (соотношение мировоззрения и творчества), и в первую очередь в кругу проблем реализма. Так, если Достоевский — сознательный реалист, то очевидно, что сама природа реалистического метода предполагает разнообразие творческих результатов в отражении одной и той же объективной реальности: реалистами были его современники Толстой, Тургенев, Гончаров, творчество которых неповторимо своеобразно.

Эстетические воззрения Достоевского в данной работе рассматриваются в их общественно-исторической детерминированности и в связи с эволюцией мировоззрения писателя.

Жизнь Достоевского делится на два периода. Мировоззрение «раннего» Достоевского и Достоевского 60-х и 70-х годов обычно рассматривается в сопоставлении. Одни исследователи утверждают, что после каторги Достоевский резко изменил общественно-политическую и философскую ориентацию; будучи в 40-х годах учеником Белинского, активным членом кружка Петрашевского, последователем социалистических идей Запада, Достоевский после каторги полностью отказался от идейных увлечений прошлого и перешел на консервативные в политическом отношении и мистико-религиозные в философском позиции.

Более соответствует истине то, что многие противоречия, свойственные мировоззрению Достоевского 60—70-х годов, зародились

¹ История философии в СССР. М., 1968. Т. 3. С. 351.

уже в 40-е годы. Так, разногласия с Белинским по вопросам религии, настойчивое отрицание революционных путей преобразования общества — факты его биографии 40-х годов — предвосхищают многое в его последующем консерватизме.

В генезисе философских вообще и эстетических в частности взглядов Достоевского участвовали многие факторы: раннее увлечение идеями французского просветительства и немецкого романтизма, изучение немецкой идеалистической философии, утопического социализма, специфическая атмосфера идейной борьбы в России 60—70-х годов, когда решение эстетических проблем часто было формой маскировки вопросов политических. Русские эстетические концепции XIX века всегда были в большой мере и политическими концепциями. Речь идет не только о том, что каждая философская и идеологическая система имеет объективный политический смысл. Нет, русские мыслители, художники, общественные деятели сознательно использовали эстетику для решения социальных проблем, расценивали каждую эстетическую идею по тому, из какой философской, мировоззренческой системы она исходит (или с какой может быть соотнесена) и, споря об искусстве, спорили о судьбах России, человечества, человека.

Философские воззрения Достоевского во всей их объективной противоречивости служат выражением общественных противоречий его времени. В связи с этим анализу собственно эстетической концепции Достоевского в данной работе предпосылается рассмотрение ее основных социально-философских корней и некоторых аспектов мировоззрения Достоевского.

Кроме художественных и публицистических произведений, черновиков и писем Достоевского в данной книге учитывались обширная мемуарная литература и работы о нем советских, дореволюционных и зарубежных исследователей.



1

СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЕ КОРНИ ЭСТЕТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

Эстетика Достоевского не может быть понята вне всего круга философских идей писателя, без учета всей сложности и своеобразия его мировоззрения.

Мировоззрение Достоевского, его общественно-политические взгляды складывались в русле общего потока развития общественного сознания в России XIX века. Его трагическая судьба, исключительная, в то же время была и типичной для мыслящих людей его времени. Юное романтическое увлечение философией, искусством, мечты, несколько туманные, о служении человечеству, о возвышенном назначении художника — все это пережил Достоевский, и эти настроения были в высшей степени характерны для мыслящих русских людей 30—40-х годов XIX столетия, когда ни о каком действии политического характера в условиях жестокого николаевского режима не могло быть и речи.

Действительность, которая возникала и разворачивалась перед Достоевским в его московском детстве и петербургской юности, была отмечена специфическим характером противоречий эпохи Николая I. Эту специфику можно отчасти определить как крайнюю, почти фантастическую резкость и остроту тех противоречий, которые в начале века были смягчены надеждами «дней александровых прекрасного начала».

Речь идет о противоречиях русской социальной действительности, как их воспринимал тонкий слой русской интеллигенции, к которой предстояло принадлежать Федору Достоевскому.

Герцен определял тридцатилетие царствования Николая I как «удивительное время наружного рабства и внутреннего освобождения». С одной стороны — темные народные массы, лишенные каких бы то ни было гражданских прав, фактическое бесправие людей всех состояний, произвол и продажность громадного бюрократического аппарата — все это, усугубленное характерным «николаевским» формализмом, с другой стороны — идеи гуманизма, которые составляли центр духовной жизни русского культурного слоя.

Несмотря на давление сверху, на видимую невозможность политического действия, лучшие люди 40-х годов стремились перейти

к действию; первыми шагами в этом направлении стали тайные общества политического характера. Членом одного из них, кружка Петрашевского, стал Достоевский. Затем последовала жестокая кара: смертный приговор, отмена его в последнюю перед казнью минуту и каторга.

Каторжные годы накладывают неизбежный отпечаток на мирозерцание писателя; с каторги он возвращается в бурно обновляющуюся Россию, переживающую процесс брожения, ломки старых, крепостнических отношений, возникновения новых, капиталистических. Все это требовало изучения, осмысления. Западноевропейские теории, в частности утопического социализма, представляются в это время Достоевскому далекими от жизни, абстрактными, неосуществимыми. Он путешествует по Западной Европе, наблюдает, вдумывается и констатирует, что капиталистическое общество на Западе пришло к полному крушению идеалов буржуазной революции 1789 года. Иллюзии просветителей о возможности построения общества, основанного на принципах свободы, равенства, братства, рухнули, наступил период усиленной концентрации капитала и обнищания пролетариев. Россия в этом процессе занимала особое положение, так как сохранившиеся крепостнические отношения задерживали возникновение и развитие капитализма. Реформа 1861 года дала толчок развитию капиталистических отношений; в то же время развитие капитализма в России продолжало носить свои, специфические черты, обусловленные сохранением элементов крепостнических отношений, давлением веками создававшегося бюрократического аппарата и политическим гнетом самодержавия.

Общественно-политическая жизнь России 60—70-х годов резко делится на два периода: 60-е годы, характеризующиеся бурным подъемом революционного движения, и 70-е — время реакции. Революционная ситуация 1859—1863 гг. испугала правительство, оно круто повернуло назад от сделанных уступок либерализации общества (земская, судебная, школьная реформы). Даже либералы, вполне удовлетворенные половинчатой реформой 1861 года, отмечали поворот назад в правительственной политике: «Суды уже подорваны; Валуев бьется изо всех сил, чтобы освобождение крестьян попятить сколь возможно более назад, подчинить их помещикам и т. п. Земские учреждения давно уже в параличе, а печать чуть не в худшем состоянии, чем была в николаевское время»¹.

Политическое положение в России 70-х годов характеризует полное неучастие народных масс в политической жизни страны, разгул правительственной реакции и «в самых различных областях жизни рост влияния, а нередко и преобладающее влияние плуто-

¹ Никитенко А. Дневник. М., 1956. Т. 3. С. 288.

кратии»¹. Чрезвычайно острые процессы характеризовали жизнь городского населения. Обнищание, социальная отверженность приводили к росту преступности, деградации личности. Наблюдалось характерное для капиталистического общества размывание моральных норм.

Достоевский и объективно, и субъективно в творчестве был выразителем социальных процессов, связанных с развитием капитализма. Можно говорить о субъективном стремлении писателя художественно осознать новые социальные явления, так как его тематика неуклонно связывается с городской пауперизацией, всеми видами социального зла. Он отмечает появление деклассированного элемента в обществе, по его терминологии, «случайных семейств», и сознательно ставит перед собой задачу быть бытописателем этой группы в противовес «помещичьей литературе», которая, по его мнению, обращена в прошлое, занимаясь изображением уже не существующей в том виде, в каком она представляется, помещичьей литературой, жизни дворянского слоя (25, 173)². Не только тематическая, но и глубокая идейная связь существует между творчеством Достоевского и противоречивым, несложившимся сознанием деклассированного городского слоя населения, городской бедноты. Эта связь определяет ту линию выбора, которую проводит Достоевский среди многообразия идеологических явлений своего времени, принимая и ассимилируя одни, отталкивая или включая в свою идейную систему в качестве снятого момента — другие.

Русская общественная жизнь середины века характеризовалась повышенной ролью «теоретической» деятельности. Лишенная, в силу исторических условий, возможности выливаться в политическое действие, общественная энергия интенсивно проявлялась в сфере идеологии. Поражение дворянской революции начала века и последующая жестокая правительственная реакция переключили прогрессивные, освободительные тенденции в сферу идеологии, в основном — в философско-эстетическую ее часть. В этой области происходило активное усвоение западноевропейской мысли. 40-е годы в идейных исканиях русской интеллигенции связаны с идеями французского утопического социализма и немецкой философии.

Достоевский много и с большим интересом изучал философскую литературу и не был так «слаб» в философии, как признается в письме к Н. Страхову, философский авторитет которого для Достоевского был очень большим: «Шваховат я в философии (но не в любви к ней; в любви к ней я силен)» (Письма, II, 271)³.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 190.

² Здесь и далее ссылки на произведения Достоевского даются в тексте по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л., 1972—1989, — с указанием арабскими цифрами тома и страницы.

³ Здесь и далее ссылки на письма Достоевского даются в тексте по изданию: Достоевский Ф. М. Письма. Т. I—IV. М. — Л., 1928—1957, — с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страницы.

В судьбе Достоевского громадную роль сыграли идеи утопического социализма. Вместе с членами кружка Петрашевского он изучал теории Фурье, Кабе, Оуэна. Критикуя идеи Фурье впоследствии, Достоевский говорил о наивном незнании жизни социальстами-утопистами, но мирный характер их социальных учений ему импонировал как принципиальному противнику социального насилия.

Наибольшее воздействие на Достоевского оказали идеи утопического социализма, преломленные в романтическом творчестве Жорж Санд. Увлечение творчеством Жорж Санд было общим для прогрессивной молодежи 40-х годов. «Оттуда,— писал Салтыков-Шедрин,— лилась на нас вера в человечество, отсюда воссияла нам уверенность, что «золотой век» находится не позади, а впереди нас»¹. Впоследствии Достоевский писал, что идеи Жорж Санд были близки ему из-за их преимущественно нравственного характера (23, 37). В художественном произведении этическое оценивалось Достоевским как проникающее эстетическое. «Чистота этических идеалов» Жорж Санд воплотилась «в чистоте типов». В «Дневнике писателя» за 1876 г. Достоевский пишет, что его поразила еще в юности «целомудренная, высочайшая чистота типов и идеалов Жорж Занд» (23, 33). Способ типизации в аскетическом отвлечении от индивидуализирующей детали воспринимался им как соответствующий задаче очистить и показать природное начало человека, искаженное обстоятельствами.

Примечательно, что философские искания Достоевского (в смысле поисков идей, созвучных его собственным) идут преимущественно в рамках этических учений, что соответствует антропологическому принципу, воспринятому им из философии просветителей и социалистов-утопистов. Если человек изначально наделен духовными качествами, естественной нравственностью, как говорил Руссо, то духовная природа человека может рассматриваться как стабильная достаточная сила для благоприятного изменения общественных условий. Достоевский проявляет значительный интерес к философии Канта, с которой он не раз вступает в спор в творчестве, но в основном принимает ее. Следует заметить в связи с этим, что «политическая мысль Канта «этизируется», т. е. сводится к мысли об этических противоречиях общественной жизни и об этическом, *только этическом* способе их устранения»².

Преимущественный интерес к этической проблематике приводит Достоевского и к Шиллеру, художественное творчество которого, так же как и его философские идеи, были целой эпохой в жизни Достоевского. Юношей он «вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им» (Письма, I, 57). Он писал, что Шиллер «в душу русского всосался, клеймо в ней оставил» (23, 31). К заметке Страхова

¹ *Шедрин Н.* (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. М., 1937. Т. XIV. С. 161.

² *Асмус В. Ф.* Немецкая эстетика XVIII в. М., 1962. С. 152.

во «Времени» Достоевский приписал: «Мы должны особенно ценить Шиллера, потому что ему было дано не только быть всемирным поэтом, но, сверх того, быть нашим поэтом»¹; поэзия Шиллера представляется Достоевскому близкой русскому читателю, так как она обращена к сердцу. Противопоставление Шиллера всему эгоистическому, низменному стало у Достоевского ходячим мотивом. Многие ненавистные Достоевскому персонажи творчества проходят «пробу Шиллером», они к нему равнодушны — ненавидят его. Упорно повторяет Валковский: «А вы, как какой-нибудь Шиллер, за них распинаетесь». Валковский любит «обласкать, ободрить какого-нибудь вечно юного Шиллера и потом вдруг сразу огоршить его» (З, 360). Здесь у Достоевского Шиллер символизирует идеалистический стереотип поведения, состоящий не только в полном незнании действительности, но и в нравственной чистоте.

Человек стоит в центре внимания Шиллера, и изменения во внешнем по отношению к человеку мире он предполагает осуществить так же, как и Кант, только через личность, изнутри личности. Такой «антропоцентризм» характерен и для Достоевского. Интерес к проблемам личности в отрыве ее от среды, к теории познания, ориентированной на субъект, не является случайным для Достоевского, так же как для широкого круга русской интеллигенции 30—40-х годов. Как уже говорилось, большую роль в направлении философских исканий этой поры сыграло крушение идеалов французской буржуазной революции, которая теоретически была подготовлена материализмом XVIII века. Гельвеций и Гольбах рассматривали человека в односторонней детерминированности внешним миром, что усиливало в их философии момент среды. Русская действительность периода реакции 30—40-х годов практически полностью лишала личность возможности воздействовать на нее. Личность романтически противостояла враждебной действительности, поэтому теории, исходившие из возможностей личности, индетерминистские теории, наиболее соответствовали требованиям времени.

Показательна в этом отношении такая характеристика, которую дает поколению 40-х годов в письме Достоевскому поэт-петрашевец Я. Полонский: «Мой герой... хоть он и читал Гегеля — хоть и был в то время человек современный, но мало жил, как и все лучшие из его современников — они больше гадали о жизни, чем жили. Они страдали — потому что анализировали больше себя, чем ту среду, которая их душила»².

Период безвременья вместе с влиятельностью философского идеализма характеризовался оживлением религиозных настроений³.

¹ «Время». 1861. № 2. С. 13.

² Из архива Достоевского. Письма русских писателей. М., 1923. С. 71.

³ В кн. М. П. Алексеева «Ранний друг Ф. М. Достоевского» (Одесса, 1921) рассказывается о Шидловском, имевшем в юности большое влияние на Достоев-

Христологическая окрашенность философии Достоевского возникла, несомненно, в этот период вместе со всеми своими особенностями. Христианство сливалось для многих последователей утопистов с социалистической концепцией. Христианство при этом воспринималось через призму социалистических учений непосредственно из библейских источников вне православной догматики. Христианские идеи осваивались со стороны их гуманистического смысла — защиты униженных и отверженных, христианского братства людей — и использовались для критики общественного устройства, не совпадающего с изначальными принципами христианства. Насколько такая интерпретация христианства не совпадала с официальной его формой, свидетельствует, например, такое выразительное определение официального христианства, данное реакционным философом К. Леонтьевым: «Православие византийское... для государственной и семейной жизни есть религия дисциплины. Для внутренней жизни нашего сердца оно — есть религия разочарования, религия безнадежности на что бы то ни было земное»¹.

Та часть христианской доктрины, которая утверждает, что не для счастья живет человек на земле и не счастье должно быть целью его усилий, была чужда мировоззрению Достоевского. В этом отношении он остался верен учениям социалистов-утопистов, которые считали возможным счастливое общество людей здесь, на земле. Петрашевец Милютин писал: «Истинное призвание человечества заключается в непрерывном стремлении к счастью, к блаженству, к развитию своего благосостояния в физическом, материальном, умственном и нравственном отношениях»². Достоевский верил в то, что человек может быть счастлив на земле, и эта вера сообщала конечный оптимистический смысл его творчеству.

Резкое неприятие мира буржуазных отношений, несомненно, сложилось у Достоевского в соответствии с антибуржуазным характером романтического сознания, обусловленного идеалистической философией и своеобразно интерпретированным христианством. Но вместе с этим положительным для становления его творческого облика импульсом Достоевский воспринял от романтизма индетерминизм, идеалистические взгляды на человека и историю, что явилось для него постоянным сковывающим моментом. Материалистическая философия, революционные теории, которые попадали в круг внимания Достоевского в 60—70-е годы, воспринимались им под углом зрения идеализма 40-х годов.

ского. Шидловский, поэт-романтик, ушел в монастырь и кончил жизнь монахом. Можно еще указать на уход в монастырь А. П. Бочкова (см.: Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. 1906. Кн. 4. С. 57), В. С. Печерина (см.: *Печерин В. С. Замогильные записки*. М., 1932).

¹ Леонтьев К. Четыре письма с Афона // «Богословский вестник». XII. 1912. С. 707.

² Милютин В. А. Избр. произв. М., 1946. С. 70.

С материалистической философией нового времени и с теорией научного социализма Достоевский, видимо, не был знаком. Отрывочно она проникала в журналистику 60-х годов, но в фрагментарном восприятии она не представлялась Достоевскому убедительной. Зато он был знаком с вульгаризаторскими, анархическими вариантами революционной теории, которые вызывали у него резкий протест. Так, Достоевский знал «Катехизис революционера», обнаруженный у Нечаева; в «Катехизисе» имелись такие, например, тезисы: «Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности должны быть задавлены... единою холодной страстью революционного дела...», *«товарищество всеми силами и средствами будет способствовать развитию и разобличению тех бед и тех зол, которые должны вывести, наконец, народ из терпения...»*¹. Из подобных документов Достоевский делал вывод о безнравственности новых революционных теорий вообще. Кроме того, ему представлялось, что социалистическая теория даже в более приемлемом для него, Достоевского, варианте ставит под угрозу достоинство личности, так как ориентируется лишь на материальную сторону бытия.

В то же время Достоевский, исходя из тех же принципов идеалистического гуманизма, выступает как публицист и как писатель против теоретической апологии буржуазного индивидуализма, проводившейся в таких книгах, как «Единственный и его собственность» М. Штирнера², «История Юлия Цезаря» Наполеона III и др.

Конечно, было бы неверно думать, что Достоевский проводил консервативную политическую программу только потому, что не был знаком с марксизмом, но и не учитывать этого факта также нельзя. Нельзя не принимать во внимание, что 70-е годы, период, когда Достоевский разделял и охранительные идеи, были вообще годами реакции, когда революционная теория, бурно развивавшаяся и вылившаяся в революционную деятельность 60-х годов, подавлялась и едва пробивалась в печать. Общая подавленность, крушение оптимистических надежд 60-х годов вылились, например, в такое показательное явление, как эпидемия самоубийств 74-го года. Вынужденный уход от политических проблем в нравственные и психологические был вообще характерен для журналистики 70-х годов.

Знаменательно, что при консервативной политической концепции Достоевский имел значительное влияние на революционную молодежь своего времени. Это влияние было не столько «учитель-

¹ Цит. по: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 18. С. 416, 418.

² Белинский, по свидетельству Анненкова, давал книге Штирнера такую оценку: «Тогда (1847) много шумела известная... книга Макса Штирнера: «Единичный человек и его достоинство». Сущность книги, если выразить ее наиболее кратким определением, заключалась в возвеличении и прославлении эгоизма...». Анненков П. В. Воспоминания. СПб., 1881. Т. III. С. 198—199.

ское», так как многие идеи Достоевского были неприемлемы для молодежи, сколько активизирующее, побуждающее к действию.

В. В. Тимофеева-Починковская, по своим общественно-политическим взглядам принадлежавшая к кругу радикальной демократии того времени, вспоминает: «...мы вдруг почувствовали (после чтения Достоевского.— *Н. К.*), что не только не надо нам «погодить», но именно нельзя медлить ни на минуту, нельзя потому, что каждый миг нашей жизни приближает нас к вечному сумраку, или к вечному свету... А неподвижной середины не существует»¹.

Громадное впечатление производили не политические, не религиозные, а нравственные идеи Достоевского, которые шли вразрез с буржуазными, мещанскими нравственными принципами. «В 70-х годах,— писал С. А. Венгеров,— Достоевский не вождь умственный, а вождь нравственный; никто не учился у него, что любить, но учились самой любви, проникались силою ее и страстностью»². Один из прогрессивно настроенных людей своего времени, П. М. Третьяков, писал: «Это был пророк, это был всему доброму учитель, это была наша общественная совесть»³.

Однако надо заметить, что нравственные проблемы в художественном и публицистическом творчестве Достоевского всегда были связаны с их общественным значением и рассматривались на широком социальном фоне.

Выдвижение в творчестве Достоевского на первое место личностной проблематики, эсхатологические мотивы творчества — все это, безусловно, связано с процессами общественного сознания 70-х годов. Взгляды же Достоевского на искусство носят на себе следы острой полемики 60—70-х годов вокруг проблемы сущности и общественного назначения искусства.

Как уже говорилось, художественная литература в русском обществе традиционно служила целям общественно-политической борьбы, поэтому проблемы искусства, в особенности литературы, становятся в середине века значимыми в кругу проблем освободительного движения. Революционно-демократическая эстетика, руководствуясь интересами освободительного движения, выдвигает принцип общественной полезности искусства как критерий его ценности. Н. Г. Чернышевский создает целостную эстетическую концепцию, где искусство оценивается не по имманентным законам, а по тому благу, которое оно вносит в общественную жизнь. «Это была целая проповедь гуманизма, целое откровение любви к человечеству, на служение которому призывалось искусство» (слова Н. В. Шелгунова)⁴. С другой стороны, Чернышевский, оценивая результат художественного творчества со стороны его полезности,

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2. С. 183.

² Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907. С. 83.

³ Переписка И. Н. Крамского и П. М. Третьякова. М., 1953. С. 276—277.

⁴ Гроссман Л. Достоевский. М., 1965. С. 201.

не считал возможным вносить какую-либо внеэстетическую регламентацию в самый процесс художественного творчества. В этой части он утверждал автономность искусства. Критерий полезности функционирует в эстетике Чернышевского только по отношению к художественному произведению, где прогрессивная, полезная идеология существует в художественной форме, а не только как прогрессивный замысел художника. «Первый закон художественности,— писал Чернышевский,— единство произведения...»¹. Теория Чернышевского на журнальных страницах, фигурируя как предпосылка к полемике, доводилась до абсурда, всячески искажалась. В ходу было ниспровержение искусства вообще, господствовала теория крайнего утилитаризма.

«Относительно вопроса об искусстве,— сообщала «Библиотека для чтения»,— у нас, как известно, господствуют теперь самые противоречивые толки. Для читателей русских журналов разногласия распадаются собственно на две категории: одни публицисты (кто у нас не публицист?) отвергают искусство... Другая сторона такими отзывами очень обижается: она признает искусство.

Отрицатели искусства проводят свое основное положение, что искусство — нуль и праздная роскошь, большею частью с полной стойкостью. Попался на пути Микель-Анджело и да Винчи — что ж, и они получают выговор за то, что теряли время на картины да статуи, вместо того чтобы заниматься математическими науками, архитектурой, механикой»². Самое понятие «эстетика» ставится под сомнение. Писарев ниспровергает эстетику в статье «Разрушение эстетики», критика делится на «эстетическую» и «реальную»; П. Ткачев пишет, что «петербургская критика» — не эстетическая, ее не интересует «как», для нее важно «что»³. В противовес утилитаристской теории выдвигается концепция чистого искусства, ориентированная на идеалистическую философию, эстетику Шеллинга, провозглашавшую иррациональность художественного творчества, его мистическую функцию медиации между Абсолютом и миром вещей.

В условиях реакции 70-х годов в России распространяется философия позитивизма Огюста Конта и Герберта Спенсера и в искусстве — теоретически обоснованный философским позитивизмом натурализм. Предпосылкой возникновения позитивизма явилось развитие естественных наук, их широкая популяризация (почти ни один журнал 60—70-х годов не обходился без статей по естественнонаучным вопросам). Эмпирический позитивизм по существу был идеалистической теорией (хотя и претендовал на статус

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1947. Т. 3. С. 429.

² «Библиотека для чтения». 1865. № 3. С. 34. «Библиотека для чтения» — орган реакции (редакторы Сенковский, потом — Дружинин), ее позиция — резкое неприятие «утилитаризма», однако искажения эстетики Чернышевского давали ей возможность аргументировать свою точку зрения, что она и делала.

³ «Дело». 1876. № 5. С. 313.

учения материалистического, строго научного), занимаясь «тонкой фальсификацией гносеологии, подделываясь под материализм, пряча идеализм за якобы материалистическую терминологию»¹.

Эмпиризм пропагандировался как либерально-буржуазной публицистикой, так и частью радикальной, не уловившей филистерской, мещанской, по определению В. И. Ленина, и идеалистической сущности позитивизма. Так, с позиций позитивизма выступал в «Русском слове» В. Зайцев; восприняли многие его принципы и лидеры народничества (Лавров, Южаков, Каблиц (Юзов) и др.).

В 1870 году в «Русском вестнике» была опубликована диссертация Г. Струве «Самостоятельное начало душевных движений», вызвавшая острую полемику. Диссертация Струве, идеалистическая по существу, проводила некоторые идеи позитивизма, которые были восприняты К. Аксаковым, Н. Страховым и другими как «подспудный материализм». Страхов выступил с критикой диссертации Струве. Интересно, что Достоевский более глубоко понял идеалистический характер позитивизма Струве. Он пишет Страху: «А ведь я думал, что Вы похвалите Струве! По крайней мере за доброе намерение» (Письма, II, 271). На сторону Струве несколько позже встал и Юркевич, «столп» русского идеализма.

Распространяемый на теорию и практику искусства позитивизм приводил к эмпирическому натурализму, фактографии без каких-либо серьезных обобщений. Достоевский, как принципиальный сторонник искусства крупных обобщающих идей, полностью отрицает натурализм. Он чутко улавливает его буржуазный, мещанский характер и борется против натурализма как выражения в искусстве серединной, безразличной к добру и злу мещанской позиции.

Публицистика Достоевского, прямо и непосредственно представляющая его мировоззрение, пронизана «почвенническими» идеями, которые придают ей своеобразное единство, отмечаемое всеми исследователями публицистического наследия писателя. В 1972 году во Франции впервые был опубликован перевод «Дневников писателя». В предисловии к этому изданию говорится, что Достоевский-публицист «прочно доверял народу, доверял его моральному и религиозному чувству, верил в то, что, наконец, дождавшись свободы, он пойдет против течения и в конце концов спасет Россию от стольких бед»². И это верно.

Народ, и именно русский народ, был для Достоевского хранителем идеалов, той благодатной почвой, на которой только и могут вырастать истинные художники, в которой кроются надежды будущего не только России, но и всего человечества. Под воздействием этих представлений складывалась и эстетика Достоевского во всех ее аспектах.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 350.

² Dostoevski. Journal d'un écrivain. Textes traduits, présentés et annotés par Gustave Aucouturier. Gallimard. Paris, 1972. P. XIX.

Достоевский к концу жизни говорил, что по убеждениям он славянофил. Но к славянофильской идеологии он подходил избирательно, а во многих вопросах, особенно эстетических, с нею расходился. Однако общая славянофильская окрашенность мировоззрения Достоевского отразилась и на эстетической концепции писателя. Надо сказать, что само по себе выдвижение категории народа на первый план в решении всех проблем не было специфично для славянофильства. Не это оформило его в особое идеологическое направление. Ведь и революционно-демократическое движение в России имело конечной целью всей своей деятельности народ, его благо: «...все общественные идеалы, как бы ни было велико их разнообразие,— писал М. Е. Салтыков-Шедрин в 1864 году,— все-таки, в окончательном результате, сливаются и сосредоточиваются в одном великом понятии о народе, как о конечной цели всех стремлений и усилий, порабащающей себе даже те высшие представления о правде, добре и истине, которые успело выработать человечество»¹.

Различие идеологических направлений заключалось в исторических представлениях (о прошлом народа), в социальных воззрениях (общественно-исторические цели и пути их достижения).

Идеология славянофилов и западников оформилась в 40-е годы XIX столетия как два резко противостоящих направления, в особенности во взглядах на историческое прошлое и будущее России. Славянофилы констатировали кризис западной культуры, которая, по их мнению, уже не возродится и требует духовного оздоровления извне. Оздоровление это может осуществить только Россия, и в этом заключается ее всечеловеческое назначение. Признаком разложения европейской культуры для славянофилов служили процессы в сфере нравственности: торжество эгоизма в буржуазном обществе, утрата нравственного идеала. Русская крестьянская община представлялась славянофилам выражением «соборности» русского духа, которому и предназначено спасти Запад от раздробления и гибели. Славянофилам было присуще представление об изначально целостном «внутреннем» человеке, причем нравственно-духовной особенностью славянина они считали способность к «внутреннему сосредоточению духа», что является, по их мнению, залогом нравственной целостности славянского типа. Славянофилы видели в рассудочности западной культуры, ее гносеологизме — ущербность; такая рассудочность, утверждали славянофилы, никогда не была свойственна славянской культуре, тяготеющей к целостному знанию. Учение о целостном знании, «живознании», предполагало веру как высшую ступень познания. Историческая перспектива развития человечества рисовалась славянофилам как приход к объединению под началом христианской церкви через

¹ *Шедрин Н.* (Салтыков М. Е.). Полн. собр. соч. Т. VI. С. 359.

деятельные усилия русского национального сознания и воли к такому объединению.

Славянофильские идеи не были чужды и взглядам некоторых западников, они были восприняты и переработаны на иной социально-исторической основе народничеством. Каждый деятель русской культуры XIX века должен был встать в какие-то отношения к славянофильской концепции и сформулировать их. Какая часть славянофильской доктрины воспринималась при этом и какая оставалась без внимания, каким образом ассимилировались славянофильские идеи — все это чрезвычайно важно учитывать при анализе индивидуального мировоззрения той эпохи. У Достоевского, несмотря на то что он считал себя славянофилом, в очень приглушенной форме присутствуют историософские идеи славянофильства, и как мы предполагаем показать далее, он в очень малой степени ориентировался на славянофильскую эстетику.

Достоевский полностью разделял этическую концепцию славянофильства, в которой носителем нравственных норм провозглашался русский народ, мыслящийся вообще как главное и единственное положительное начало. Русский народ и для Достоевского был носителем идеалов. «Я за народ стою прежде всего, в его душу, в его великие силы, которых никто еще из нас не знает во всем объеме и величии их,— как в святыню верую» (20, 205).

В сопоставлении с народной правдой он рассматривал все общественные явления. Корни западничества Достоевский усматривал в исторически неизбежном из-за крепостнического общественного уклада отрыве высшего слоя, дворянства, от народа: «В полтора-ста лет предыдущей жизни русского барства, за весьма малыми исключениями, истлели последние корни, расшатались последние связи его с русской почвой и с русской правдой» (21, 9). Народность — необходимое свойство истинного искусства. Пушкин так недостижимо высоко стоит для Достоевского в истории русского искусства потому, что «никогда еще ни один русский писатель, ни прежде, ни после него, не соединялся так задушевно и родственно с народом своим, как Пушкин» (26, 144).

Отрыв от народа сам по себе Достоевский считал не столько виной образованного человека, сколько большим несчастьем, так как отрыв от почвы, по мнению Достоевского, ведет к нравственной неустойчивости личности, к потере цельности, дроблению. Такой тип западнического ущербного и несчастного для его носителя сознания Достоевский показывает в романе «Подросток» (Версилов). Но западничество может, как думает Достоевский, выражаться и в активной ненависти к России и вообще отрицании идеи национальности, в космополитизме. Эти явления, если он их видел или подозревал, всегда вызывали у Достоевского самую острую отрицательную реакцию. Он порвал с Тургеневым из-за того, что в «Дыме», как казалось Достоевскому, обнаруживается ненависть к России. То прямая, то скрытая полемика с неисправи-

мым западником Тургеневым была чрезвычайно принципиальной для Достоевского, выражала его коренные убеждения. В этой полемике Достоевский часто был несправедлив, вменяя, например, Тургеневу полное незнание русской действительности. Он создал злую карикатуру на Тургенева в образе Кармазинова («Бесы»). Сколько яда в таких набросках в записных тетрадях Достоевского: «На людей слабых умом сильно действует чувство местности и привычки. Г-н Тургенев в романе «Дым» пишет о городе Раштадте (и главное, так серьезно). Какое мне дело до города Раштадта, отошел он или нет куда-нибудь, хоть бы провалился, так все равно.

В России мы чувства местности не имеем. Ну что такое, н<а>прим<ер>, Владимир? и зачем его знать, а Костромы так даже и стыдимся. Но только что русский переедет в Европу, так тотчас же он и местен, и гнездив, ах, и Раштадт»¹.

Белинский, который вызывал у молодого писателя самое восторженное отношение и имел на него большое влияние, в последнее десятилетие жизни Достоевского оценивается им отрицательно как личность и как теоретик по той же причине предполагаемой ненависти к России и отрицания национального духа. Достоевский думал, например, что Белинский «объяснил бы поражение коммуны тем, что там было национальное. Надо, чтоб не было национальности»². Предвзятая и абсолютно неверная оценка, которую давал Достоевский Белинскому и «либералам», как он называл революционных демократов, доходила до того, что он приписывал им как главное и характерное ненависть к России. «Наш либерал не может не быть в то же самое время закоренелым врагом России и сознательным»³. Белинский, — писал он, — «проклял Россию» (Письма, II, 357) и т. д. Самые отвратительные герои произведений Достоевского ненавидят Россию. «Я всю Россию ненавижу», — говорит Смердяков (14, 205). Презирает народ и Фома Опискин. Омерзительный Федор Павлович Карамазов рассуждает: «А Россия свинство. Друг мой, если бы ты знал, как я ненавижу Россию... то есть не Россию, а все эти пороки... а, пожалуй, что и Россию» (14, 122).

Тип западника старого времени, времени Грановского, молодых Герцена и Огарева, Достоевский воплощает в «Бесах». Степан Трофимович Верховенский в чем-то и привлекателен. Достоевский признавался не раз, что любит этого своего героя, и это естественно — таких людей он встречал и любил в своей юности. Но как, в конце концов, беспомощен, безнадежно не нужен настоящему этот прекраснодушный эгоист. И безошибочный признак

¹ «Литературное наследство». С. 379.

² Чехихин-Ветринский В. Е. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах. М., 1923. Ч. 2. С. 124.

³ Достоевский Ф. М. Статьи и материалы. Пг., 1922. Ч. I. С. 104.

«нелюбви» Достоевского — такие слова в устах его героя: «...я и всех русских мужиков отдам в обмен за одну Рашель» (10, 31).

Достоевский не принимал «отрицательного направления» в идеологии своего времени (хотя самому ему в творчестве в высшей степени был свойствен критицизм), так как он ошибочно понимал это направление как отрицание во имя отрицания, приписывал всему революционно-демократическому направлению «отсутствие идеала». Он писал: «Нравственное основание общества, взятое из позитивизма¹, не только не дает результатов, но и не может само определить себя, путается в желаниях и в идеалах» (Письма, II, 363).

В этом смысле славянофилы казались ему более «конструктивными», так как поощряли «пушкинское утверждение» в литературе. Нетрудно заметить, что творчество Достоевского гораздо ближе «гоголевскому отрицанию», но и стремление обрести идеал, «святыню» также характерно для его творческой личности. Славянофильство как одно из направлений современной общественной мысли он часто и резко критиковал прежде всего за «идеализм», за упорное нежелание считаться с действительными процессами общественной жизни.

Но славянофильство как верность русским истокам в идеологии, философии и особенно в искусстве было существенной чертой его собственного мировоззрения. Всякая оглядка на Запад, культивирование на русской почве западноевропейских идей было противно Достоевскому. Истинный славянофил — это поборник исторической самостоятельности России. В этом смысле славянофилом для него был Пушкин. Более того: «Это начало и начальник славянофил<ов>», потому что «Пушкин (обожатель Петра) был в сущности отрицатель Петра любовью к русскому старому народному духу («Капитанская дочка», Белкин и проч.)»².

Так же как славянофилы, Достоевский считал, что России предназначена миссия спасения Европы и создания новой мировой цивилизации. Эта вера основывалась на тех особенностях национального русского духа, уяснению которых Достоевский отдаст много усилий. Он любил проводить историко-социальные параллели между русским и европейскими народами. В одном из писем, например, он с негодованием пишет о том, что Страхов считает немцев умной нацией («они порох выдумали»). «Да их жизнь так устроилась,— пишет Достоевский.— А мы в это время великую нацию составляли, Азию навеки остановили, перенесли бесконечность страданий, сумели перенести, не потеряли русской мысли, которая мир обновит, а укрепили ее, наконец немцев перенесли, и все-таки наш народ безмерно выше, благороднее, честнее, наивнее, способнее и полон другой, высочайшей христианской

¹ Здесь «позитивизм», как часто делалось в то время, употребляется в значении «материализм».

² «Литературное наследство». Т. 83. С. 313—314.

мысли, которую и не понимает Европа с ее дохлым католицизмом...» (Письма, II, 64). Достоевский противопоставляет народ аристократии; как публицист он неоднократно высказывает отвращение к общественной позиции аристократов, которые «плюют на народ со всею откровенностью и с видом самого полного культурного права» (22, 108).

Однако понятие классового расслоения если и существовало для Достоевского, то не как решающее в определении исторических судеб народов. Поэтому, оперируя понятием национальности, он призывал все слои русского общества объединиться на этой почве. В этом смысле народ и «высшее общество» для него вопреки очевидной социальной ситуации не так далеки и разьединены; стоит только вспомнить о национальной принадлежности.

Для Достоевского характерна последовательная демократическая позиция, которая роднила его со всем прогрессивным направлением в русской общественной мысли. Боль за народ, обездоленный несправедливым социальным строем, лежала в основе всех высказываний и действий сторонников этого направления. «Но как странно,— писал Достоевский,— мы, может быть, видим Шекспира. А он ездит в извозчиках, это, может быть, Рафаэль, а он в кузницах, это актер, а он пашет землю. Неужели только маленькая верхушечка людей проявляется, а остальные гибнут (податное словие для подготовки культурного слоя). Какой вековечный вопрос, и однако он во что бы то ни стало должен быть разрешен»¹.

Национальные основы, как полагал Достоевский, сохраняются лишь в народе, и поэтому народ выше интеллигенции в живом и самом нужном для человека значении. В этом Достоевский совершенно смыкается с Толстым, скорее предвосхищает его. Лесков вспоминает о слышанных им словах Достоевского, обращенных к фрейлине Засецкой. Достоевский говорил, что «куфельный мужик» имеет больше истинного знания и может научить их, аристократов, «жить и умереть»². Немногому могут научить народ мудрецы наши,— писал он.— Даже утвердительно скажу,— напротив: сами они еще должны у него поучиться» (4, 122). Однако попытки Достоевского раскрыть содержание народной правды чаще всего были безуспешными и неубедительными. Такой неубедительной представлялась современникам идея «общечеловечности», якобы присущая русскому сознанию. Проявлением общечеловечности — способности и склонности впитывать и принимать идеи чужой национальности — Достоевский считал и западничество, и великое явление творчества Пушкина.

Идея об общечеловеческом характере творчества Пушкина как выражении коренных народных начал была основной в знаменитой речи Достоевского на открытии памятника Пушкину в 1880 году.

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 396.

² Лесков Н. О куфельном мужике и проч. // Собр. соч. М., 1958. Т. XI. С. 152.

Речь произвела необыкновенное впечатление на собравшихся (были обмороки, примирения давних врагов и т. д.) более из-за ораторского дарования Достоевского, чем из-за новизны содержащихся в ней идей.

Когда же первые впечатления рассеялись, речь была подвергнута острой критике. «Всечеловечность» в русском народе проявлялась, по Достоевскому, в терпимости к чужому мнению, способности признавать противоположные учения, принципы. В своей Пушкинской речи Достоевский утверждал, что «грядущие русские люди поймут, уже все до единого, что стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия» (26, 148).

Достоевский приписывал народу идеал «соборности», который был ему так дорог, не предвидя скорого классового расслоения и в крестьянском «монолите».

Быть с народом, полагал Достоевский, значит иметь религию. «...У кого нет народа, у того нет и бога! — говорит его Шатов, —...все те, которые перестают понимать свой народ и теряют с ним свои связи, тотчас же, по мере того, теряют и веру отеческую, становятся или атеистами, или равнодушными» (10, 34). Достоевский полагал, что русский народ стихийно патриархален и религиозен, что совершенно не соответствовало действительному положению вещей уже в то время в деревне¹. Все это приводило писателя к консервативной политической концепции, к отстаиванию догматического православия и самодержавия, что надолго дискредитировало имя Достоевского в прогрессивных кругах.

Интерес представляют не столько эти, по сути дела умозрительные суждения Достоевского о «тайнах русской народности», сколько конкретные наблюдения проявлений национального, осознанные им как художником. Такова, например, его идея о страстности, крайности русского характера, которую он наблюдал в себе («во всем-то я до крайности дохожу») и считал типичным для русских.

Национальной чертой считал Достоевский и правдолюбие русских (отсюда и поиски этического и эстетического идеала в народной среде), их «бессеребренничество»: «Мы, слава богу, еще русские, а не французские буржуа, которые защищают свое семейство и собственность мимо всяких соображений, потому только что семейство и собственность и составляют у них так называемый l'ordre. Нет, мы даем себе отчет и даже в минуту «необходимости» будем действовать скорее по совести, чем по необходимости»².

Типичной для русского народа Достоевский вместе со славя-

¹ Интересные факты антирелигиозности русского крестьянина приводит, например, писатель-народник А. Эртель, живший постоянно в деревне в 70-е годы. Эртель А. И. Письма. М., 1909. С. 126—127.

² «Литературное наследство». Т. 83. С. 434.

нофилами считает религиозность, не формальную, но органическую, толкуемую как духовность, сохранение нравственных норм.

Религиозные идеи, занимающие значительное место в философии Достоевского, составляют, однако, лишь ее часть, не дающую основания квалифицировать Достоевского как исключительно христианского философа. В современных буржуазных исследованиях о Достоевском обнаруживается тенденция изучения исключительно религиозных идей писателя. Одно из французских издательств выпускает серию книг «Писатели перед богом». Из 30 писателей, избранных для этой серии, один русский — Достоевский. Почетный профессор Сорбонны, специализирующийся на истории религии в России, автор книги о Достоевском, рассматривает его как исключительно религиозного мыслителя¹.

В 40-х годах в Париже выпускалась серия «Проявление христианина», куда была также включена книжка о Достоевском², впрочем, переведенная с русского.

Почвенническая концепция Достоевского, воспринявшая в основном славянофильскую положительную программу, представляется неким паллиативом положительной идеи, более перспективного варианта которой Достоевский найти не смог. Расхождения же со славянофильством в его чистом выражении у Достоевского были значительные и главным образом в части взглядов на искусство.

Достоевский, для которого утверждение человеческой личности было главной задачей искусства, не мог сочувствовать «надличностным» концепциям славянофильства, идеям о растворении личности в общине и т. п.

Как мы предполагаем далее показать, ему совершенно чужда была теория искусства для искусства, которая полностью или частично разделялась некоторыми славянофилами, например А. Дружининым и более близким к Достоевскому (по работе в журналах «Время» и «Эпоха») А. Григорьевым.

¹ См.: *Pascal Pierre. Dostoievski. Brouver. 1969.*

² См.: *Zander L. A. Dostoievski. Paris. 1946.*



2

...Что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами в виде самых обыкновенных вещей. Действительность выше всего.

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ КАК ОБЪЕКТ ИСКУССТВА

Ф. М. Достоевский

Принцип первичности действительности в художественном творчестве к середине XIX века в русской эстетике почти не оспаривался.

«Поэтом действительности» называл себя великий Пушкин.

«*Действительность* — вот пароль и лозунг нашего века, действительность во всем — и в верованиях, и в науке, и в искусстве, и в жизни», — писал В. Г. Белинский¹, формулируя этот принцип как основной для эстетики «натуральной школы».

Мера постижения сущности социальной действительности лежала в основе всех оценочных суждений в эстетике революционных демократов.

Эстетика реализма формировалась в борьбе с субъективистской романтической эстетикой, которая абсолютизировала субъект творчества и видела в душе художника, обладающего неким высшим иррациональным знанием, единственный источник творчества.

Такая позиция predisполагала к сознательному уходу художника от действительности, неистинной и неблагоприятной для него.

Творчество консервативных романтиков, воплощавшее теоретические принципы эстетики Шеллинга и его последователей, содержало в себе «в снятом виде» критику действительности, но это не меняло реакционного характера направления. Отрицаемая действительность не была здесь конкретной социальной действительностью, отрицался всемирный порядок вещей, который человек, как предполагалось, не может изменить ни при каких условиях. Вытекающий отсюда квиетизм менее всего соответствовал действительному, социально направленному характеру русского искусства середины века.

В 1848 г. Белинский пишет: «...отвлеченные теории, априорные построения, доверие к системам со дня на день теряют свой кредит и уступают место направлению практическому, основанному на знании фактов»². Он рассматривает тенденцию анализировать

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. III. С. 432.

² Белинский В. Г. Избр. филос. соч. М., 1948. Т. II. С. 457.

факты общественной жизни с целью получения истинного знания как характерное, социально обусловленное явление всех областей современной ему духовной деятельности.

Специфические условия русской социальной действительности рождали потребность в искусстве, содержащем анализ, уяснение общественных процессов и явлений прежде всего потому, что других способов высказать суждения по жгучим политико-идеологическим вопросам в России эпохи Николая I да и впоследствии не было.

Таким образом, теория реалистического искусства, которую развивали Белинский и революционные демократы, имела значение не только как теория эстетическая, но должна, кроме того, рассматриваться и как существенный элемент общественно-политической жизни.

Передовая эстетика направляла художника на изучение действительности. Без основательного знания жизни невозможно общественно значимое художественное творчество. Русские теоретики реализма в искусстве находили этому принципу реалистического творчества, как и вообще концепции реализма в искусстве, теоретический эквивалент в философской системе Гегеля: «...художник должен черпать из полноты жизни, а не из полноты абстрактной общности»¹. Так думали и русские реалисты. Уже тогда многие в России понимали, что гегелева философия «обратима».

Н. Страхов, консервативный гегельянец, принимавший и разрабатывавший систему Гегеля как идеалистическую, писал, что эта система «не только есть абсолютный идеализм, она есть и абсолютный реализм».

В противоположность к ней,— крайними идеалистами являются те, которые ищут реального не в жизни, а за нею, которые отвергают жизнь и признают существенным что-то другое»².

Как известно, Н. Г. Чернышевский развивал объективно реалистическую сторону философии Гегеля.

Так или иначе, благотворным для искусства было то уважение к жизни, реальности, действительности, которое, пусть на идеалистической основе, утверждала философия Гегеля. И консервативные гегельянцы в конечном счете ориентировали художника в то время на действительность как единственный объект творчества.

Материалист М. А. Антонович пишет: «...уважение к действительности есть основной исходный пункт новой эстетической теории...»³. Идеалист А. А. Григорьев утверждает: «Все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального и, как таковое, непременно выражается в литературе»⁴.

¹ Гегель. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 292.

² «Светоч». 1860. Кн. 1. С. 1 второй пагинации.

³ Антонович М. А. Избр. филос. соч. М., 1945. С. 248.

⁴ Григорьев А. Собр. соч. М., 1916. Вып. 12. С. 9.

Таким образом, преимущества изображения в искусстве объективной действительности перед углублением художника в свой особый, якобы принципиально чуждый грубой жизни внутренний мир признавались всеми.

Но одна и та же историческая действительность по-разному воспринималась художниками разной социальной принадлежности, мировоззрения, творческой индивидуальности. Не одинаково понимали и призыв изучать действительность. Одни с великим усердием и тщательностью изучали языковую характерность, собирали «словечки», речевые обороты, типичные для определенных этнических, социальных, профессиональных групп, изучали обычаи, манеры поведения. Такая «этнографизация» искусства широко распространилась в 60-е годы, когда многим казалось, что произведение искусства полезно только тогда, когда оно дает публике «реальные» знания, достоверные сведения, бесспорные факты.

Другие считали, что художник должен прежде всего и главным образом изучать человека в его психологических проявлениях. Причем и здесь имелось в виду только эмпирическое наблюдение. Ставилась задача определить, как чувствует и поступает средний человек в той или иной ситуации, и создать тем самым некую типовую психологию. Эта тенденция также характеризовала своеобразное отношение определенной части общества к искусству в 60-е годы XIX века, которое выражалось в желании видеть в произведении искусства беллетризованный учебник в самом прямом, неметафорическом смысле. Все это порождало поток бескрылой фактографической литературы.

Революционно-демократическая критика разрабатывала теорию реалистического искусства, которое, основываясь на глубоком знании действительности художником, создает обобщенный образ этой действительности.

* * *

Ф. М. Достоевский пришел в русскую литературу, когда авторитет «натуральной школы» с восторгом принимался всей мыслящей Россией. Еще был жив ее страстный теоретик В. Г. Белинский. Его деятельность и деятельность передовых журналов выводила литературу из «эстетических» рамок к общественному служению, которое было предназначено великой русской литературе XIX века.

Восторг, с которым писал брату молодой Достоевский о писателях группы «Современника», разделяла большая часть читающей, особенно молодой, публики по отношению к литературе, которая взяла на себя, начиная с Гоголя и Пушкина, высокую миссию защиты обездоленных и униженных.

Впоследствии Достоевский вспоминал о приобщении своем к кружку «Современника»: «...этих людей только и есть в России,

они одни, но у них одних истина, а истина, добро, правда всегда побеждают и торжествуют над пороком и злом, мы победим; о, к ним, с ними!» (25, 31).

Первая повесть Достоевского «Бедные люди» была рождена в атмосфере «натуральной школы» начала 40-х годов, пропитана ее духом. Поэтому так горячо была она встречена писателями «Современника» (Некрасов, прочитав повесть, ночью кинулся к молодому писателю, чтобы обнять его). Основные принципы «натуральной школы» были восприняты Достоевским безусловно и навсегда.

П. Альминский, современник Достоевского, в романе «Алексей Слободин» изобразил Достоевского (Слободин). «Слободин,— писал Альминский,— спокоен и с глубокою силой независимости отстаивал значение и заслуги «натуральной школы».

Пылкость, с которой герои Достоевского говорят о литературе, о «натуральной школе», была бы странной, если бы речь шла только о профессиональной деятельности литератора. «Натуральная школа» представляла не только направление в искусстве, но мировоззрение гуманистическое, активное в борьбе за социальную справедливость. «Натуральная школа» прежде всего внесла новое в предмет искусства. Ее писатели стремились, и в этом их сразу же стали обвинять, «изображать людей низкого звания, делать героями своих повестей мужиков, дворян, извозчиков, описывать углы и убежища голодной нищеты»¹.

Этот процесс «демократизации» литературы шел и в западноевропейской литературе. О нем писал в 1844 г. Ф. Энгельс: «...характер романа за последнее десятилетие претерпел полную революцию... место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных произведений, в настоящее время начинает занимать бедняк, презируемый класс, чья жизнь и судьба, радости и страдания составляют содержание романов... это новое направление среди писателей, к которому принадлежат Жорж Санд, Эжен Сю и Боз, является, несомненно, знамением времени»².

В глубоких гуманистических основах творчества Достоевский оставался верен «натуральной школе» до конца.

Но существуют и разнообразные и, на первый взгляд, иногда противоречивые теоретические высказывания писателя по поводу художественного творчества и особенно реалистического. Мысли Достоевского об искусстве чаще всего высказаны горячо, иногда с запальчивостью, они несут в себе остроту споров 60-х годов, когда вопросы искусства часто являлись формой выражения общественно-политических идей. Контекст высказывания обычно объясняет многое, и противоречивость некоторых заявлений писателя при пристальном рассмотрении оказывается мнимой.

¹ Белинский В. Г. Избр. филос. соч. М., 1948. Т. III. С. 434.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. I. С. 542.

Достоевский много писал и говорил о действительности, реальности как предмете искусства.

Объективный мир, действительность в эстетике Ф. М. Достоевского утверждается как первооснова художественного творчества.

«Искусство всегда современно и действительно», — писал Достоевский, имея в виду то, что каждое направление искусства и эстетической мысли соответствует определенным явлениям современной им действительности; вопрос только в том, насколько полно искусство отражает действительность. Ведь в поле зрения художника может попасть и что-то несущественное, тем не менее «действительное», т. е. существующее. Важно и то, каков метод отображения действительности. Достоевский хорошо понимал и, как гениальный художник, может быть, еще больше чувствовал необходимость соответствия метода именно данной действительности, необходимость, говоря современным языком, изоморфности метода предмету изображения.

Художник должен изучать действительность, говорил и писал Достоевский, знать для того, чтобы отражающий ее художественный образ был конкретен, чтобы художественное произведение указывало на определенную социальную, национальную и историческую действительность. Ведь художник своими средствами изучает ее и должен сообщить людям какое-то новое знание именно об этой, конкретной действительности. Поэтому так неприемлема была для Достоевского литература, в которой не чувствовалось знания конкретной действительности. «Много вранья, много черт знает чего, точно на луне происходит», — пишет он о реакционном по содержанию и направлению романе Лескова «На ножжах» (Письма. II, 320). О повести М. Вовчка «Маша»: «Читали ли вы когда-нибудь что-нибудь более неправдоподобное, более уродливое, более бестолковое, как этот рассказ? Что это за люди? Люди ли это, наконец? Где это происходит: в Швеции, в Индии, на Сандвичевых островах, в Шотландии, на Луне?» (18, 90).

Одним из самых нелюбимых Достоевским произведений русской литературы был «Дым» Тургенева. Достоевский видел в этом романе выражение неприемлемых для себя крайне откровенных западнических идей. Интересно, что художественную неполноценность романа Достоевский объяснял тем, что Тургенев не знает русскую действительность и потерял чувство Родины. «В «Дыме» Тургенева заметно страшное падение художественности. Он не знает России. Что за люди? Что за лица? Что за Губарев, что за женщины с новейшими машинами? Все сочинено»¹. О повести «Собака» он пишет: «Г-н Тургенев слишком мало знает действительность... и много сочиняет наобум»².

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 376.

² Там же. С. 378.

Таким образом, знание действительности Достоевский считает необходимым условием истинно художественного творчества.

Изучение жизни художником имеет свои особенности по сравнению с аналогичным процессом в науке. Художнику недостаточно знать факты общественной и личной жизни людей, ему нужно этих людей видеть, слышать, ему нужны «плоть» действительности, «мельчайшие подробности текущего». Ученый отвлекается от случайных деталей явления, для художника случайная деталь может приобрести значение, выражающее характерность явления. Поэтому Достоевский подчеркивает важность в процессе художественной работы чувственного познания жизни. Его собственное творчество всегда питалось впечатлениями действительности. В черновых набросках к романам мы находим замечания: «быть в гимназии», «в детском приюте», «участвовать в Фребелевской прогулке» и т. д.

Во время пребывания за границей он пишет, что для него, как пишущего о России, мучительна «невозможность личного взгляда и личного наблюдения в самых обыденных вещах» (Письма, II, 269). Ему трудно писать за границей, потому, что ему нужно видеть русские лица, слышать русскую речь. Он пишет из Дрездена А. Н. Майкову в 1870 году: «...действительно, я отстану — не от века, не от знания, что у нас делается (я наверно гораздо лучше Вашего это знаю, ибо ежедневно! прочитываю *три русские газеты до последней строчки* и получаю два журнала), — но от *живой струи жизни* отстану; не от идеи, а от плоти ее, — а это уж как влияет на работу художественную!» (Письма, II, 261).

Из Италии о работе над «Идиотом»: «Без России не напишешь». Оттуда же: «А мне Россия нужна для моего писания и труда нужна, не говоря уже об остальной жизни, да и как еще! Точно рыба без воды: сил и средств лишаешься» (Письма, II, 25).

Достоевский призывает литераторов к изучению быта, его деталей, подробностей. Однако Достоевский не бытописатель. Вещные детали, аксессуары, «обстановка» почти отсутствуют в его романах. Он не занимается «специально описательной частью современного быта»¹.

Гоголевский прием раскрытия характера через предметный мир употреблял и Достоевский. Однако есть существенное отличие в использовании этого приема у Достоевского и Гоголя. Вещь у Гоголя характеризует именно данное лицо и к другому уже неприменима. Вещный мир Достоевского тяготеет не к индивидууму, а к более общим определениям человека и его жизни. Он характеризует нищету, странность, душевный беспорядок, пошлость, иногда нечто, что трудно определить словом, но что хорошо чувствуется как настроение, которое ложится на описываемую ситуацию, углубляет, оценивает ее.

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского. М., 1935. С. 249.

Поэтому у Достоевского нет того разнообразия вещного окружения героев, как у Гоголя. Достоевский использует относительно постоянный набор вещных деталей, несущих общий, прикрепленный к ним смысл.

Много общего, например, в описании комнаты Раскольникова, Сони, номера Свидригайлова, комнаты Лебядкиных, Кириллова, Смердякова: безобразная неправильность формы, закоптелость, обшарпанность стен, обязательно упоминаемые «обшмыганные», «истасканные», «изодранные обои», сборная мебель. Такая похожесть, отсутствие индивидуальности жилья многих героев Достоевского объясняется тем, что все это комнаты «от жильцов» или бедные гостиничные номера, не свое жилье. И в то же время это знак отчужденности от быта, неустроенность героев.

Так же однообразен интерьер как знак крайней нищеты. Здесь постоянная деталь — тряпье. В комнате Мармеладовых «все было разбросано и в беспорядке, в особенности разное детское тряпье», через задний угол была протянута дырявая простыня. У Снегиревых «от печи к левому окну через всю комнату была протянута веревка, на которой было развешено разное тряпье». В переднем углу было «небольшое место, отгороженное занавеской или простыней, тоже перекинутою через веревку, протянутую поперек угла».

Повторяющаяся обстановка действия индивидуализирована обычно прямыми или скрытыми комментариями рассказчика, которые выражают его отношение к герою, ситуации. Под обоями у Смердякова — тараканы-прусаки в страшном количестве. Деталь отвратительная. Мебель в его комнате «ничтожная». У Сони тоже мебель была «ничтожная». Но слово это не употреблено. Сказано просто — во всей этой большой комнате почти совсем не было мебели. Слово «ничтожная» никак не могло прозвучать рядом с Соней. Если о комнатах Лебядкиных можно сказать «гаденькие», то о Сониной опять же никак нельзя. Это противоречило ореолу почтения, которым окружена Соня в романе. Почтения и нежности. В ее комнате одна вещь «от себя» — синенькая скатерть. Достоевский использует в описании ее комнаты уменьшительную форму и вызывает этим чувство чего-то милого и жалкого. У Смердякова тоже скатерть, но — «с розовыми разводами».

Приведем еще пример такого эмоционального описания интерьера у Достоевского. Измученный своей страстью, Митя Карамазов бросается в надежде занять денег «на увоз» Грушеньки к купцу Самсонову. Самсонов принимает его в зале. Зала эта «была огромная... в два света, с хорами, со стенами «под мрамор» и с тремя огромными хрустальными люстрами в чехах. Митя сидел на стульчике у входной двери».

Сами вещи ценностью безразличны, но все же это — «угрюмая, убивавшая тоской душу комната». Здесь и тоска Мити, и угрюмая бесчеловечность хозяина. Во всей этой холодной огромности у двери на стульчике (не на стуле!) сидит Митя. Какая жалость

к Мите в этом противопоставлении, в уменьшительной форме слова!

Дом Федора Павловича Карамазова «наружность имел приятную: одноэтажный с мезонином, окрашенный серенькой краской» — как будто обычное спокойно-доброжелательное описание. Но далее: «Много было в нем разных чуланчиков, разных пряток и неожиданных лесенок и наконец последний штрих: «водились в нем крысы». В «приятность» вторгается нечто отвратительное.

В большинстве романов Достоевского описание предметного мира соответствует возможностям и целям литературно неискушенного повествователя. Здесь нет акцентированной индивидуализации, изощренных тропов; часто описание содержит сухое протокольное перечисление предметов обстановки, но выбор упоминаемых деталей обнаруживает точный расчет автора на создание определенного настроения, отношения к сюжету, герою. Не проходят бесследно для читателя крысы, тараканы, пауки, тряпье или маленькие олеографические домики, обсаженные цветами (Зосимы, Лебедевых). В романах Достоевского нет случайных, не работающих на общий смысл деталей. Вещей в романах Достоевского мало, как мало вообще быта. Но если вещь появляется, она захватывает гораздо большее «поле значений», чем то, которое принадлежит ей в ее вещности. Таков нож с оленьим черенком в «Идиоте» — выставленный в окне лавки, он странно притягивает внимание князя, предвещая убийство. «Развешествлены» также чемоданы Крафта и Кириллова. Оба героя — самоубийцы «по идее». И с первым появлением их в повествовании «Подростка» и «Бесов» появляется эта вещь. У Крафта «чемодан был хоть и раскрыт, но не убран». У Кириллова в углу стоит чемодан, еще не разобранный. Не разобранный, не убранный чемодан вызывает ассоциации — отъезд, приезд, бездомность, временность жилья. Все это включает в повествование мотив тревоги, ожидания событий, связанный с этими героями.

Есть какая-то закономерность в однообразии зрительных образов Достоевского. Повторяются детали интерьеров, повторяются и портреты. Внешность героев, и в особенности главных, ведущих, дается столь мимолетно, и она так не характерна, что кажется: Достоевский не придает ей никакого значения. Раскольников, Иван Карамазов, Алеша — красивые молодые люди, и только. Иногда отмечается характерное выражение: миловидное лицо Алеши Карамазова «имело всегда веселый вид, но веселость эта была какая-то тихая и спокойная».

У красавиц обычно отмечаются сверкающие глаза. Глаза Аглаи «сверкали ярким и сухим блеском», глаза Настасьи Филипповны «сверкали на толпу как раскаленные угли», у Катерины Ивановны — большие черные горящие глаза на бледном лице.

Есть красавицы и русского здорового типа — как Ахмакова в «Подростке» или Грушенька, о наружности которой удачно ска-

зал И. Анненский: она «напоминает скорее паспорт ярославской крестьянки»¹.

Примечательно, что о внешности многих других героев, особенно со сложной внутренней жизнью, не сообщается ничего или сообщается нечто незначительное. Автор-рассказчик как бы вынужден что-то сказать о ней, но не она важна, она могла бы быть и другой.

Подробно выписаны в своей характерности немногие портреты внутренне определенных героев, относительно которых Достоевский «не держит тайны»; они дискредитируются сразу, при введении их в роман, разоблачаются традиционно через портрет и речь. Обычно это не главные герои. Они нужны в постоянном качестве, и поэтому эта качественная определенность им сразу дана. Например, отвратительная внешность Федора Павловича Карамазова сразу представлена в отталкивающих мелочах. Для второстепенных персонажей употребляется в этом отношении ограниченный набор внешних признаков.

Капитан Лебядкин из «Бесов» «вершков десяти росту, толстый, мясистый, курчавый, красный», или Фердыщенко в «Идиоте» — господин «немалого роста, плечист, с огромною курчавою рыжеватой головой. Лицо у него мясистое и румяное».

Описание наружности героев, так же как и их предметного окружения, тяготеет у Достоевского не к индивидуализации, а к общим определениям — красота, безобразие, неуклюжесть, ничтожность. Так, Достоевский часто ставил задачу «не объяснять» героя, дать вначале загадочно, его введение в роман исключает какую-то подсказку, сопровождается нейтральным портретом. Этот принцип легко осуществить рассказчику, который не так уж проныцателен и литературно опытен. Естественно, что его описательные приемы несколько банальны, он, например, считает обязательным указать на рост героя. В «Идиоте» Мышкин роста немного повыше среднего, Рогожин небольшого роста, Ганя средне-высокого роста, девицы Епанчины рослые, генерал высокого роста, Фердыщенко немалого роста, Варя среднего роста.

Кроме повторяющихся приемов описания внешности персонажей, у Достоевского есть излюбленные, переходящие из романа в роман типовые жесты: пощечины, размахивание руками, жест защиты. Несчастная Лизавета перед убийцей чуть-чуть приподняла свою свободную левую руку, далеко не до лица, и медленно протянула ее к нему вперед, как бы отстраняя его. Жест повторяет Соня, оледенив душу Раскольникову сходством с Лизаветой, «так же бессильно, с тем же испугом смотрела она на него несколько времени и вдруг, выставив вперед левую руку, слегка, чуть-чуть, уперлась ему пальцами в грудь...» Тот же жест у Марии Тимофеевны в «Бесах»: она угадала что-то жуткое в Ставрогине,

¹ Анненский И. Вторая книга отражений. СПб., 1909. С. 19.

«испуг мгновенно искажил лицо ее, и опять она отшатнулась, подымая перед собою руку». Варвара Петровна, мать Ставрогина, пораженная ужасом, «привстала со стула, приподняв перед собою, как бы защищаясь, правую руку».

Повторяющийся в одном романе детский жест защиты — в «Преступлении и наказании» — Лизаветой и Соней, в «Бесах» тайной женой Ставрогина и его матерью — связывает, взаимосвещает образы, служит характерному для мастерства Достоевского варьированию одной темы.

Изучение действительности Достоевский понимал как процесс восхождения от раздробленных, порознь незначительных, кажущихся случайными фактов к обобщениям, которые открывали бы тайный смысл общественно-исторических процессов, причем не только в их настоящем моменте, но и в их динамике, потенциях, устремлении в будущее.

Как немногие из художников, Достоевский умел и стремился охватить сознанием сосуществование во времени бесчисленного множества фактов действительности, разнородных, противоречивых и таинственно связанных.

Алогичность, и в этом смысле фантастичность действительности, отнюдь не была плодом большого воображения писателя. Противоречия, бессмысленность реальности кричали о себе, но слышать это не всем было дано. Достоевский же был наделен исключительной чуткостью, прежде всего нравственной. Страдания человека воспринимались им с болью. Вопиющее несовпадение общественного идеала, который был у писателя, и социальной действительности России бесконечно его мучило. Достоевскому буквально некуда было деться от несправедливости и поэтому, как он думал, иррациональности социального бытия. Петербург для него — самый фантастический город, в котором «самая обыкновенная житейская мелочь, самое пустое обыденное дело немедленно принимает колорит фантастический»¹.

Дело художника не кончается и даже не начинается простой наблюдательностью. Умение заметить любопытную деталь, необычный факт, который не замечают другие, — такая «приметливость» элементарно необходима художнику, но сама по себе она художника не делает. Мало заметить факт. Нужно еще объяснить его, а для этого надо быть мыслителем, и, главное, иметь способность примелькавшееся, вошедшее в привычку и поэтому почти невидимое увидеть в его значительности, всеобщности, в его смысле, трагическом или радостном для человека. Достоевский в наивысшей степени был наделен способностью видеть мир свежими глазами, подходить к действительности без предварительного заготовленных суждений, оценочных норм. И это была не только

¹ «Санкт-Петербургские ведомости». 1847. 15 июня.

способность, но и осознаваемый принцип изучения действительности художником.

Восприятие художника, так же как, впрочем, и ученого, должно быть высококонкретным в противоположность обыденному, которое, как правило, абстрактно, т. е. склонно подгонять действительность к существующим в общественном сознании представлениям, категориям.

Освобожденный от предвзятости взгляд улавливает сложность каждого явления, которое не может быть однозначно определено. Действительность представала перед Достоевским в фантастическом богатстве фактов и материального и духовного бытия. Никакая фантазия, — писал он, — не может «выдержать сравнения с действительностью»¹. Действительность поражала, всякая, любая, она хотя и имела «непреложные законы свои», но всегда была «невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее».

«Берите то, что дает сама жизнь, — советовал он начинающей писательнице. — Жизнь куда богаче всех наших выдумок! Никакое воображение не придумает вам того, что дает иногда самая обыкновенная заурядная жизнь, уважайте жизнь!»² Он признается, что часто «приходит в отчаяние от видимого бессилия искусства выразить все богатство действительности»³...

Социальная действительность как предмет искусства представляется Достоевскому несравненно более богатой и сложной, чем какие-либо отдельно взятые идеологические построения. «Действительность бесконечно разнообразна сравнительно со всеми, даже и самыми хитрейшими выводами отвлеченной мысли, и не терпит резких и крупных различий. Действительность стремится к раздроблению» (3, 520). Текущая действительность у Достоевского — это не действительность вообще, а конкретная в смысле исторической и национальной конкретности действительность России его времени. Социальная действительность пореформенной России была исключительно сложной по многообразию и противоречивости экономических и общественно-политических явлений. Бурная капитализация и сохранение элементов крепостнических отношений, давление громоздкого бюрократического аппарата и вынужденные шаги правительства к либерализации общественной жизни (школьная, судебная, земская реформы) — все эти и множество других факторов вызвали сложные процессы в сфере общественного сознания — в морали, религии, искусстве.

«Треснули основы общества под революцией реформ, замутилось море. Исчезли и стерлись границы добра и зла», — писал Достоевский в 1875 г. И там же: «...теперь беспорядок всеоб-

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 578.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Ч. 2. С. 137.

³ Там же. С. 423.

ший, беспорядок везде и всюду в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых по тому же нет), в разложении семейного начала»¹.

* * *

Представляя себе действительность как единое целое, в котором любой факт может быть объяснен в его связях с этим целым, он считал, что в жизни нет ничего незначительного, и это было принципиально для его концепции действительности как предмета искусства.

Действительность Достоевского — это и политика, и идеология, это процессы общественной жизни, о которых могут свидетельствовать, на первый взгляд, малозначащие газетные сообщения.

Действительность (реальность) — это все многообразие явлений общественной жизни, в нее входят факты как материального, так и духовного бытия. Действительность — и «идеалы», и *«тоска развитого и сознающего существа, живущего в наше время»* (Письма. I 344), — пишет Достоевский И. С. Тургеневу, с похвалой отзываясь о его «Призраках», в которых, как утверждает Достоевский, «много реального, в том числе «уловленная тоска».

Таким образом, действительность как объект художественного познания включает и идеальное, существующее в индивидуальном сознании. Важнейшим явлением действительности для Достоевского было произведение искусства, в особенности литературное произведение. Об «Анне Карениной» Достоевский пишет, что это «уже не просто литературное произведение, а целый факт уже иного значения...» «Книга эта прямо приняла в глазах моих размер факта, который мог бы отвечать за нас Европе...» (25, 199). И о том же в письме А. Суворину: «...по поводу собственно Ваших нескольких слов, на прошлой неделе, об Анне Карениной. Хорошо то, что в наше смущенное время Вы провозглашаете важность литературного явления как общественного факта» (Письма, III, 267).

Пиквик, говорит Достоевский, лицо точно так же реальное, «как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности» (21, 76).

Достоевскому было свойственно ощущение целостности мира в смысле взаимосвязанности времен, поэтому и звучат в его романах, как писал А. С. Долинин, «голоса веков». Поэтому современность так часто удваивается и высвечивается образом, идеей далекого прошлого. О Дунечке, например, Свидригайлов говорит Раскольникову: «...мне всегда было жаль, с самого начала, что судьба не дала родиться вашей сестре во втором или третьем столетии нашей эры, где-нибудь дочерью владетельного князька

¹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 1935. Т. 1. С. 19.

или там какого-нибудь правителя, или проконсула в Малой Азии. Она, без сомнения... конечно бы, улыбалась, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами. Она бы пошла на это нарочно сама, а в четвертом и пятом веках ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями...» (6, 365). Пусть это только речь Свидригайлова, однако образ возник и сделал свое дело!

Совершенно удивительный эффект дает наложение образов современности на литературный материал прошлого. Мировая литература — как бы постоянный, подразумевающийся фон, на котором разворачивается действие романов Достоевского. Он многое дополнительно освещает, усложняет. Так Ставрогина сопровождает в романе шекспировский принц Гарри: «Степан Трофимович уверял, что все это похоже на юность принца Гарри, кутившего с Фальстафом, Пойнсом и мистрис Квикли, описанную у Шекспира». И это не только фраза Степана Трофимовича. Главу, которая вводит в роман Ставрогина, писатель называет «Принц Гарри», и читатель уже не теряет из виду эту ассоциацию.

В заключении «Дядюшкиного сна» через рассказ о встрече преуспевшей Зины и отвергнутого Мозглякова просвечивает, мерцает намеками восьмая глава «Евгения Онегина». Муж Зины «...генерал, старый воин, израненный в сражениях...». Зина, гордая и надменная, встречает старого приятеля холодно. «Ее взгляд небрежно скользнул по его лицу и точас же обратился на кого-то другого». Мозгляков, «следя своими взглядами Зину», пытается вернуть ее расположение, принимая «необыкновенные позы и разочарованный вид». Но все напрасно. Рассказывая о гостях, Достоевский упоминает и сановников «в душистых сединах» не случайно. Такое «наложение» сообщает тексту своеобразный иронический смысл.

Обобщение впечатлений действительности, конкретной, современной, шло у Достоевского на чрезвычайно высоком уровне, где учитывалось не только известное писателю многообразие фактов, но и множество образов искусства, которые когда-то послужили воплощением аналогичных или близких явлений действительности. Литературная «осведомленность» Достоевского в этом смысле была громадная. Его творческая работа неизмеримо усложнялась множеством литературных реминисценций, которые у него возникали и которые он хотел вызвать у читателя. Кажется, все образы мировой литературы толпились у рабочего стола писателя, чтобы вложить свое в создание Достоевского. Здесь не может быть и речи о каких-то влияниях как таковых, это был процесс художественного обобщения на предельно широком жизненном материале, при котором литературное явление учитывалось как равноценное по выразительности самому яркому факту действительности.

Кроме сказанного выше, можно отметить, что в «Подростке» (гл. V) использованы сцены из «Фауста», в главе VII — стихо-

творение Гейне «Покой», в главе VIII — последний монолог Отло.

Уже в ранних произведениях этот прием работы Достоевского, как правило, просматривается. В «Белых ночах» Настенька передает письмо, заранее приготовленное; «какое-то знакомое, милое, грациозное воспоминание пронеслось в моей голове», — *R, o — R, o, s, i — si, p, a — pa,* — начал я. — *Rosina* — запели мы оба.

«Органическая теория» искусства, исповедовавшаяся А. Григорьевым, также находится в связи с этим характерным свойством творчества Достоевского.

То, что мировая литература — единый развивающийся организм, что каждое последующее во времени явление литературы находится в обязательной связи с этим мировым целым, предполагает и осознанное обращение художника к образам мировой литературы.

* * *

В действительности, наблюдаемой Достоевским, мысль, идея играла не только не последнюю, но подчас и решающую, определяющую поступки людей и события роль. И это особенно остро осознавал Достоевский. Не всегда усматривая социальные истоки идеи, Достоевский констатировал ее фатальную роль в судьбах многих людей и в конечном счете в судьбах человечества. «...Торжествуют не миллионы людей, — писал он, — и не материальные силы, по-видимому столь страшные и незыблемые, не деньги, не меч, не могущество, а незаметная вначале мысль, и часто какою-нибудь, по-видимому, ничтожнейшего из людей» (24, 47).

Идеалист во взглядах на историю, Достоевский в какой-то мере абсолютизирует роль идеи в историческом процессе, но нельзя не видеть, что идея, воздействующая на исторический процесс, в понимании Достоевского определенно детерминирована, порождена тем же развитием общества. Она может быть верной и неверной в зависимости от соответствия общественным потребностям. Такой взгляд на соотношение духовного и материального в процессе общественного развития можно определить как стихийно материалистическое воззрение художника-реалиста. В записной тетради 1869 года Достоевский пишет: «Если идея верна, то она способна к развитию, а если способна к развитию, то непременно со временем должна уступить другой идее, из нее же вышедшей, ее же дополняющей, но уже соответствующей новым потребностям нового поколения»¹.

Достоевского волновали судьбы идей, история их трансформации. Он мечтал, например, об ученом «этыюде», в котором анализировалось бы, как писатели (Шиллер, Жорж Санд) влияли на

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского. С. 379.

Россию и насколько. «Этот «этюд», — продолжает Достоевский, — был бы чрезвычайным и серьезным трудом, но этого нам долго ждать. История перевоплощения идей из одной в другую»¹.

Многие идеи, трансформируясь, воплощаясь в творчестве, проходили через всю жизнь самого Достоевского. Такова идея о «мировом зле» как мощном доводе против существования бога. Связанные с нею идеи занимали в свое время петрашевцев. Так, Н. Кашкин в речи «О задачах общественных наук» писал, что человек «видит между людьми страдания, ненависть, нищету, притеснения, необразованность, беспрерывную борьбу и несчастья». Он не может помочь всем этим бедствиям и восклицает: «Если такова судьба человечества, то нет провидения, нет высшего начала»².

Эти слова Кашкина перекликаются с речами Ивана Карамазова. Многие свои последующие идеи, видимо, Достоевский вынашивал еще в свой «петрашевский» период. Как напоминают, например, следующие слова Спешнева известную идею Кириллова в «Бесах». Спешнев в одном из писем писал по поводу антропозизма: «...это тоже религия, только другая. Предмет обоготворения у нее другой, новый, но не нов сам факт. Вместо Бога-человека, мы имеем теперь человека-Бога. Изменился лишь порядок слов. Да разве разница между Богом-человеком и человеком-Богом так уже велика?»³

Одновременно с кружком Нечаева в 70-е годы существовал студенческий кружок Маликова. Это был кружок своеобразно религиозного направления с проповедью «превращения людей путем веры в богов». Эти идеи были использованы Достоевским в «Бесах».

Центральные идеи романов Достоевский развивает на насыщенно интеллектуальном фоне, включая в романы самые кипящие, «сиюминутные» идейные споры. Многочисленные эпизодические персонажи представляют самые разнообразные идейные позиции, всегда острозлободневные. Так, в «Униженных и оскорбленных» один из гостей графини представляет весьма актуальную для времени напечатания романа позицию крайних консерваторов по отношению к готовившейся реформе⁴; делал он это «тонко и умно, но идея была отвратительная», — замечает Достоевский. Таким образом, идеи у Достоевского входят в сферу эстетических явлений.

Примечательно для мировоззрения Достоевского и немаловажно

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского. С. 400.

² Философские и общественно-политические произведения петрашевцев. М., 1953. С. 659.

³ Там же. С. 496.

⁴ В. А. Черкасский, например, в «Сельском благоустройстве» (приложение к «Русской беседе». 1858. № 9) предлагал оставить за помещиками право телесного наказания крестьян. Его статья вызвала возмущение прогрессивной прессы.

для уяснения сути художественного метода писателя и его эстетики, то, что ни одна идея не воспринималась им как конечная истина. Любая рассматривалась им как верная лишь относительно. Даже лично им безоговорочно принимаемой идее (о бытии бога, например) он искал и находил противостоящую и подкреплял ее максимально убедительной аргументацией. Такая позиция представлялась ему как художнику наиболее отвечающей действительному положению вещей в реальной действительности, где различие верной и неверной позиции проходит с большим трудом, в проверке практикой, и это не может не учитывать художник-реалист.

В художественном мире Достоевского идейная множественность действительности нашла выражение в явлении полифонии, глубокий анализ которого дал М. Бахтин. То, что носители противоположных идейных позиций в романах Достоевского, как правило, одинаково умны и способны защищать свою позицию, было для писателя принципиальным; добивался он эффекта «спора равных» сознательно. На это указывают многие черновые записи писателя и его высказывания по литературным поводам. Достоевский, например, хвалил А. Герцена за удачно выбранную для «С того берега» форму диалога. «И мне особенно нравится,— говорил Достоевский Герцену,— что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что он во многих случаях ставит вас к стене» (21, 8).

Идейный спор, воплощенный в художественный образ, инспирирует структуру романов Достоевского. В их художественном мире всегда можно различить противоборство тезиса и антитезиса, каждый из которых представлен множественно, в бесконечных вариантах, отражениях, разновидностях.

Хотя в нашем смысле Достоевский этого слова не употреблял, он отлично знал, что такое разное «видение» мира: «Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит. Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что (случается даже и нередко),— не в силах, наконец, их обобщить и упростить, вытянуть в прямую линию и на том успокоиться,— он прибегает к другого рода упрощению и просто запросто сажает себе пулю в лоб, чтобы погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом» (23, 144). Достоевский не столько философски осознавал, сколько чувствовал и констатировал как художник диалектику действительности в смысле сложной взаимосвязанности и взаимообусловленности ее явлений, в смысле ее текучести. Для него, как и для Герцена, жизнь «состоит из переливов, колебаний, переkreщиваний, захватываний и перехватываний, а не из отломленных кусков»¹.

¹ А. И. Герцен об искусстве. М., 1964. С. 364.

Достоевский сосредоточивал свое внимание на текучести, динамике живой жизни, на взаимосвязанности и взаимопроникновении ее явлений во времени: «На свете ничего не начинается и ничего не оканчивается»¹.

Он вводит в систему своих эстетических суждений категорию «текущая действительность», противопоставляя ее действительности исторической, сложившейся. Он «одержим тоской по текущему», стремится уловить характер и смысл сегодняшней общественной жизни, ее потенции, хотя хорошо понимает, как это беспрельдно трудно, какие здесь возможны важные ошибки, «преувеличения, недосмотры» (13, 455).

Достоевского несколько не соблазняет творение «идеальных образов искусства» в гегелевском понимании, которые переносят в прошлое, так как в «материале настоящего времени трудно отбросить «внешние и случайные частные черты». Ему нужна была современность, да и относительно «случайных и частных черт» у него было свое мнение, он видел относительность понятий частного и случайного. И часто в якобы случайном усматривал самую сущность действительности. Достоевский считал, что в каждом факте действительной жизни, даже рядовом, неярком, можно увидеть какие-то свойственные действительности закономерности: «...проследите... и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира» (23, 144). Уважение к факту, к документальности у Достоевского удивительное, в этом он предвосхищает тягу современной нам литературы к документу, к «невыдуманной» литературе².

Первых читателей романов Достоевского поражала, наверное, насыщенность их намеками на происшествия, о которых еще все продолжали говорить, прямое использование общеизвестных событий, большей частью уголовного характера. «В рукописи «Идиота» Достоевский упоминает о деле Мазурина на следующий день после его напечатания в газетах. Через неделю после опубликования в «Голосе» дела Данилова о нем говорится в романе³. Лебезятников рекомендует модную книгу Кетле «Человек и развитие его способностей», опубликованную в Петербурге в 1865 году.

Зимой 1867 года Достоевский очень интересовался подробностями нашумевшего в то время процесса Умецких. «Интересовался до того, — пишет А. Г. Достоевская, — что героиню процесса, Ольгу Умецкую, намерен был сделать... героиней своего нового романа»⁴.

Неоднократно в романах встречается некий фон Зон, чиновник, который был убит в конце 1869 года в Москве в публичном доме.

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 128.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 423.

³ Об этом см.: Доброватская-Любимова В. С. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени // «Печать и революция». 1928. № 3. С. 51.

⁴ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 61.

В «Подростке» о нем вспоминает старый князь Сокольский. В «Братьях Карамазовых» Федор Павлович говорит о помещике Максимове: «...на фон Зона похож... Хотя не чертами лица, так чем-то неизъяснимым».

Интерес к использованию в творчестве газетного факта обнаруживается у Достоевского и в начале творческого пути. Так, установлено, что ранний рассказ «Господин Прохарчин» имеет в основе заметку «Необыкновенная скупость», помещенную в «Серверной пчеле» 9 июня 1844 года¹.

«...Получаете ли Вы какие-нибудь газеты,— пишет Достоевский одному из своих корреспондентов,— 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» (Письма, II, 43).

Газетный факт имел для Достоевского значительность сам по себе, как элемент «живой жизни»; он задумывал издание специального сборника газетных сообщений, о котором пишет С. А. Ивановой 8 марта 1869 года.

О таком сборнике вспоминает Достоевский и в «Бесах». Лиза из газет и журналов хочет сделать выборку «...происшествий, более или менее выражающих нравственную личную жизнь народа в данный момент».

Один из виднейших исследователей творчества Достоевского объясняет повышенное внимание писателя к газетной информации спецификой его видения — в пространстве, а не во времени².

Особенности в осознании Достоевским феномена времени непосредственно сопряжены с особенностями структуры его романов. Многими исследователями замечено, что творчество Достоевского драматично в смысле тяготения его романов к жанру драмы. Они легко инсценируются. Они стремятся сжаться во времени, отбрасывая по возможности повествование. Отсюда нагромождение в один день событий, которых романисту эпического склада хватило бы на год.

Писателя действительно интересовали связи и взаимодействие явлений одной временной плоскости больше, чем процесс формирования явлений во времени. Достоевский рассматривал общество как сложную систему взаимосвязанных явлений, где каждый факт можно и нужно объяснить в связи с целым. Отсюда его внимание к газетной фактографической информации: «В каждом номере газеты Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому

¹ См.: Нечаева В. К истории рассказа Достоевского «Господин Прохарчин» // «Русская литература». 1965. № 1. С. 157.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 47.

что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать?» (Письма, II, 169).

Достоевский хотел включить в роман как можно больше фактов — не «сочиненных», хотя бы и по принципу типизации, а документально точных, действительно бывших, иногда даже без изменения имен людей, названий мест. Например, «все анекдоты о детях,— пишет Достоевский,— были напечатаны в газетах, и я могу указать где,— ничего не выдуманно мною». Куплет Смердякова «Царская корона» не сочинен, а записан Достоевским в Москве от лакеев. «Сочинилась же у купеческих приказчиков 3-го разряда»,— точно указывает он источник (Письма, IV, 54).

* * *

В большинстве случаев главная творческая цель Достоевского — отразить «современную минуту» общественной жизни. Так, он предполагает отразить «современную минуту... нашей внутренней жизни» в «Игроке» и пишет об этом Н. Страхову (Письма, I, 333). Этим отчасти объясняется отсутствие у него изображения среды, так или иначе сформировавшей личность, хотя в принципе влияние среды он не отрицает. Его интересует взаимоотношение законченной в какой-то стадии развития личности с массой явлений, также взятых в определенный фиксированный момент.

Достоевский внимателен к каждому факту, для него нет случайностей и мелочей, каждая мелочь может и должна быть осознана в соответствии с целым. В его сознании, как вспоминал А. Майков, «...все мелкое, случайное, преходящее приводилось в логическую связь с общим началом»¹.

Для мышления Достоевского специфичен больший интерес к системным, а не каузальным связям. Он стремится выяснить не столько причины явления, возможно, из-за того, что они устанавливаются сравнительно легко, сколько связь явления со всей системой явлений в данный фиксируемый момент. Вся система мыслится возможно более широко, вплоть до включения космогонических проблем. Каждый факт осмысливается в его всеобщности, не только для данного класса явлений, но, по возможности, для всей действительности как системы. Такой подход к действительности сочетается у Достоевского с восприятием каждого отдельного явления в его многоаспектности. Этот гносеологический принцип выдвигается под давлением осознаваемой Достоевским онтологической структурности, бесконечной делимости явления. Сюда входит и осознание диалектики явления в смысле сосуществования противоположностей. Достоевский, как говорит один из авторов, пишущих о Достоевском, утверждает «двоемирие как существование противоположностей, одновременно и в их раздель-

¹ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Пг., 1922. Сб. 1. С. 393.

ности и в их единстве»¹. Достоевскому не чужда мысль о том, что противоположность, как внутренняя дисгармония явления, как «нелепость», является причиной развития: «...нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло» (14, 221). Это, впрочем, мысль одного из его героев, но нет основания считать, что Достоевский ее не разделял; только эта мысль — одна из его мыслей о структуре действительности, в целом его представление о диалектике действительности шире.

В романах Достоевского множество сцен ужасов, в которых писатель изображал в концентрированности зло, существующее в мире «в разжиженном виде». Многими критиками Достоевского, и прижизненными и последующими, эта черта творчества писателя абсолютизировалась, она представлялась «ключом» к тайне Достоевского. «Жестокий талант» — так называет свою статью о Достоевском Н. Михайловский. Овсянко-Куликовский в статье «Итоги литературы XIX века» пишет: «Этой «власти» (влиянию Достоевского на читателя.— Н. К.) много содействовал огромный и своеобразный талант Достоевского, тот, по диагнозу Михайловского, «жестокий талант», в силу которого Достоевский не имел конкурентов в деле терзания души и нервов своих читателей»².

Особенное недовольство «мрачностью таланта» Достоевского выражала и в его время и впоследствии буржуазно-либеральная и открыто ортодоксальная критика. Так, реакционный критик Авсеенко неоднократно пишет об «антихудожественном» нагнетении в романах Достоевского темных, грязных моментов действительности. В «Подростке», например, его возмущают «грязности... решительно непозволительные в литературном произведении»³ (имеется в виду эпизод с Олей).

Достоевского, как никакого другого художника его времени, обвиняли в имморализме, в увлечении изображением порока, преступлений, зла. Достоевский действительно это делает. В его романах достаточно много убийств, насилия, извращений, поступков и чувств аморальных. Тем не менее творчество его не имеет ничего общего с тем имморализмом в искусстве, который основывался на нищенстве и рассматривал искусство как явление, стоящее по ту сторону добра и зла.

Все дело в общих исходных позициях, с которых ведется это изображение. Критик либеральной «Русской речи» Марков считал, что у Достоевского «нет типов добра, идеи добра... нет даже слабой попытки, даже определенного желания отыскать их, изобразить их, ободрить хотя немного угнетенный дух читателя...»⁴.

¹ *Голосовкер Я. Э.* Достоевский и Кант. М., 1963. С. 80.

² «Вестник воспитания». Год XVIII. Март. М., 1907: № 3. С. 25.

³ «Русский вестник». 1876. № 1. С. 507.

⁴ «Русская речь». 1879. № 6.

Это критика с позиций идеализма, если употребить это слово в одном из современных Достоевскому семантических аспектов,— идеализма «розовых очков», идеализма от боязни взглянуть правде в глаза. Такой идеализм Достоевский справедливо ненавидел, так как усматривал в нем препятствие общественному прогрессу, такому, каким он его, конечно, представлял. Даже такой реакционный критик, как Л. Шестов, в книге, в общем искажающей облик Достоевского, говорит, что Достоевский не был идеалистом, который « всю жизнь свою боится открыть глаза на кружащееся над ним чудовище »¹, его талант был мужественным талантом.

Как безнадежно не понимал в этом Достоевского Н. Страхов, смотревший на страшный мир современной ему России холодно и равнодушно! По его словам, Достоевский считал себя « совершенным реалистом » и был убежден, что « те преступления, самоубийства и всякие душевные извращения, которые составляют обыкновенную тему его романов, суть постоянное и обыкновенное явление в действительности и что мы только пропускаем их без внимания »².

Достоевский считал себя истинным реалистом. Это утверждение встречало постоянное недоверие, особенно у современников писателя. « Часто мне приходило в голову,— писал Н. Страхов о Достоевском,— что если бы он сам ясно видел, как сильно окрашивает субъективность его картины, то это помешало бы ему писать; если бы он замечал недостаток своего творчества, он не мог бы творить »³.

А Достоевский изображал зло в самых крайних и будто бы исключительных явлениях потому, что социальная действительность представлялась ему исполненной зла, и он был, конечно, более прав, чем его оппоненты, судившие его с позиций « статистического реализма » и эстетизма.

Достоевский призывает человека не закрывать глаза на действительность, как бы жестока она ни была: « Правда выше вашей боли » (21, 15).

« ...Человек на поверхности земной,— пишет он,— не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то » (Письма, II, 274).

В показаниях по делу петрашевцев Достоевский намекает на одну из установок охранительной цензуры: « Мне грустно слышать, что запрещается иное произведение не потому, чтобы в нем нашли что-нибудь либерального, вольнодумного, противного нравственности, а, например, потому, что повесть или роман слишком печально кончается, что выставлена слишком мрачная картина »⁴.

¹ Шестов Л. Достоевский и Ницше. Берлин. 1922. С. 122.

² Бюрография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 226.

³ Там же.

⁴ Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М.; Л., 1971. С. 101.

Таким образом, Достоевский в принципе не исключает из действительности ничего, что не могло бы быть предметом искусства.

* * *

Действительность, по объективному смыслу эстетических высказываний Достоевского и его художественной практики, первична в художественном творчестве. Это положение разделяла и передовая, современная Достоевскому русская эстетическая мысль.

Субъективно Достоевский сознавал себя в эстетической «оппозиции» к некоторой части сугубо радикальной литературной критики. Он указывал на своеобразие своего реализма, на особенный взгляд на действительность (Письма, II, 169). Исходя из публицистических и критических работ Достоевского и его художественного творчества, можно сказать, что представления Достоевского о действительности как объекте художественного творчества, несомненно, своеобразны.

Достоевский, как мы упоминали, писал однажды, что действительность может восприниматься людьми противоположным образом: для одного она так проста, что и думать не о чем, для другого — так мучительно сложна, что подчас остается только пуля в лоб. Это распространяется и на индивидуальности художников. Одному сущность явлений действительности кажется легкоопределимой, и он воспроизводит их в этой кажущейся простоте. Другой видит сложную взаимосвязанность явлений, глубину их смысла и показывает действительность в этой ее многоаспектности, многослойности.

Достоевский относится к художникам второго типа. Изображая хаотическую, ломающуюся социальную действительность России середины XIX века, он стремился во всем многообразии фактов действительности усмотреть закономерности и видел назначение искусства в художественном синтезе познанных художником «общих идей».

Основой для художественной работы является изучение действительности, к которому Достоевский и призывает писателей.

Социальная действительность во всем многообразии явлений материального и духовного мира является, по мысли Достоевского, единственным предметом искусства, который определяет наряду с сознанием художника специфику художественного метода и результат художественного творчества. Поэтому необходимым условием реалистического творчества, которое для Достоевского было тождественным творчеству художественному, является знание действительности. Априорное знание в художественном творчестве не является знанием в силу специфики художественного творчества, в котором познание действительности связано с освоением эстетического объекта, т. е. преимущественно с чувственным его познанием. Действительность для Достоевского бесконечно богата, и познание скрытой сущности явлений столь же бесконечный процесс.

Социальная действительность может представлять как объект творчества в законченном фиксированном моменте, как историческая действительность, сложившееся прошлое, и в процессе становления и формирования как текущая действительность, как динамика, момент между прошлым и будущим. Достоевского привлекает объект второго рода. И это характерно для его взглядов на искусство и его собственного творческого метода. Как мы уже указывали, многие исследователи отмечали драматизм романов Достоевского. Время в его романах предельно сжато. События как бы фиксируются в определенном временном моменте. Кажется, что Достоевского интересуют в действительности не столько причины явления, не столько условия, его сформировавшие, сколько взаимосвязь явлений в данный временной момент, которая имеет не только каузальный характер. Интерес к действительности в становлении и хаосе восходит у Достоевского к романтической эстетике, но стремление выяснить (а не априорно декларировать) тайные связи между находящимися в видимом хаосе явлениями, найти закономерности действительности представляет уже новый по сравнению с романтическим освоением действительности момент.

Некоторый свойственный философским взглядам Достоевского агностицизм не распространяется на его эстетику, так как субъект творчества в его воззрениях на процесс творчества ориентирован на активную познавательную деятельность; причем эта деятельность представляется Достоевскому чрезвычайно важным фактом общественного самосознания.

Собственное творчество Достоевского представляет собой образец диалектики субъективного и объективного в художественном творчестве.

Действительность капитализирующейся России пореформенного периода, социально необыкновенно сложная, находящаяся в стадии энергичного, но трудно улавливаемого становления, решительным образом определила художественный метод писателя. Так, типическое для него — не наиболее распространенное, а часто исключительное, редкое, но являющее скрытую сущность действительности. Это осознавалось писателем как свойство несложившейся, находящейся в становлении социальной действительности.



3

Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком.

Ф. М. Достоевский

ЧЕЛОВЕК КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВА

Проблема «личность и общество» составляет центр философских исканий Достоевского и его художественного творчества, и это понятно, так как реализм в искусстве имеет гуманистическую природу. Если нереалистические направления всегда так или иначе исходят из неверия в человека, в его способность влиять на объективный ход событий, реализм утверждает бесконечные возможности человеческого познания, действия и неисчерпаемость самого человека как объекта искусства.

Известно, что в границах реализма существуют художественные произведения, в которых сущность личности, взаимозависимость человека и общества освещается далеко не одинаково. Дело не только в идеях автора о человеке, которые могут быть представлены в произведении непосредственно, но в разном подходе к созданию образа в искусстве. Именно воззрения художника на человека, общество, проблемы морали наиболее непосредственно определяют его эстетические взгляды и художественный метод.

Действительность, которую изучал и художественно отображал Достоевский, характеризовалась предельной дисгармоничностью лично-общественных отношений. Разъединение людей, разложение общества «на химические элементы», все большее удаление общества от желаемого идеала целостности, гармонии личного и общественного — такое состояние общества воспринималось писателем как проявление безобразного, вызвало к вмешательству, требовало исправления, противопоставления положительного идеала.

Неблагополучие положения человека в обществе отмечалось Достоевским прежде всего в Европе, которая ушла дальше России по буржуазному пути. Там не оказалось предполагавшегося принципами восьмидесят девятого года братства, «а оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным людям, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него» (5, 79).

«Свобода, равенство, братство» оказались лишь громкими фразами и не более». Но самой острой болью писателя была боль за

Россию. «Экономическое и нравственное состояние народа по освобождении от крепостного ига, — пишет Достоевский, — ужасно» (21, 30). «Прежний порядок, — пишет он в другой статье, — очень худой, но все же порядок — отошел безвозвратно. И, странное дело: мрачные нравственные стороны прежнего порядка — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились, тогда как из хороших нравственных сторон прежнего быта, которые все же были, почти ничего не осталось» (21, 96—97).

Нужно сказать, однако, что Достоевский никогда не оправдывал, подобно славянофилам, крепостнический уклад. Полемизируя с славянофильским «Днем», он писал: «До какой же отупелости должен дойти человек, чтобы быть уверенным в *божеской* законности крепостного права!» (19, 66).

В романах Достоевского изображаются самые острые проявления социального зла — нищета, всяческое унижение человеческой личности. Достоевский выступает как разоблачитель «неблагообразия» современной ему социальной действительности, его античеловечности. Социальное зло Достоевский осознавал как следствие наступления царства буржуазии. Буржуазность для него — неограниченная власть денег. «Что такое *Liberté*, — писал он об осуществлении одного из буржуазных лозунгов, — Свобода. Какая свобода? Одинаковая свобода всем делать все что угодно в пределах закона. Когда можно делать все, что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все, что угодно, а тот, с которым делают все, что угодно» (5, 78).

Следствием складывающихся в России буржуазных отношений для Достоевского была «раздробленность» общества, которая представлялась ему и как разъединенность сознаний («нет связующей идеи»), и как раздробленность интересов: всеобщий эгоизм, каждый за себя. Внимание писателя сосредоточено на «химическом разложении нашего общества на составные его начала, наступившем вдруг в наше время» (22, 83).

Повышенный интерес к личностной проблематике у Достоевского не объясняется только какими-то специфическими особенностями его творческой индивидуальности. Он был вызван объективными факторами, кризисным состоянием отношений личного и общественного в России середины века и совпадал с характерными для капитализирующейся пореформенной России процессами общественного сознания. В. И. Ленин писал об этом времени: «Этот экономический процесс отразился в социальной области «общим подъемом чувства личности», вытеснением из «общества» помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п.»¹.

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 433.

В обществе, где деньги контролируют мораль, личность примитивизируется. Так, самосознание, самоанализ в условиях борьбы за материальный успех — помеха, препятствие. Побеждают в этой борьбе волевые, решительные и в то же время духовно примитивные люди.

Парадоксалист из «Записок из подполья» не только не осужден Достоевским, но если и не оправдан, то понят как жертва буржуазных отношений. Его аморальные парадоксы объясняются бессильным стремлением бедняка утвердить свою сознающую личность в мире, где «привыкли поклоняться одному успеху, чину, капиталу».

Индивидуализм, «подполье» Достоевский показывает как явление определенно социально обусловленное.

Эгоизм во всех формах для Достоевского порождение имморализма капиталистических отношений. Это эгоизм от страха перед жизнью и эгоизм вследствие размывания этических норм. Типичное явление для буржуазного мира — эгоцентризм Валковского («Все для меня, и весь мир для меня создан»). Характерна для него также «наполеоновская идея» Раскольникова, родившаяся от презрения к этому обществу. Преуспевание ничтожных, прозябание талантливых людей наталкивает индивидуальное сознание на идею оправданности завоевания материального успеха любыми средствами, вплоть до преступных.

Общественный идеал Достоевского — соборность, единение — в принципе противоположен буржуазному индивидуализму. То, что общество идет по пути, удаляющему его от идеала единения, воспринимается Достоевским как болезнь, беда, трагедия и эстетически — как неблагообразие, дисгармония.

В какой-то мере проводящий общественные взгляды Достоевского Зосима говорит: «...в мире все более и более угасает мысль о служении человечеству, о братстве и целостности людей и, воистину, встречается мысль сия даже уже с насмешкой... В уединении он, и какое ему дело до целого. И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше» (14, 285).

Сознание Достоевского было безусловно антибуржуазно. Умозрительно он конструировал идеал общественного устройства на высоконравственных основаниях («Сон смешного человека»). Естественным развитием такого сознания являются поиски путей претворения идеала в действительность и уничтожения существующей, неблагоприятной для человека общественной системы. Эти поиски и составляли главное направление духовной деятельности Достоевского, только шел он в них по ложному пути, что имеет свое объяснение в своеобразии его философских взглядов.

Достоевский не осознавал всей экономико-социальной обусловленности духовной жизни общества, общественной нравственности. Не усматривая коренных, первоначальных причин «неблагообразия мира» (в чем, кстати, нельзя его винить с точки зрения нашего, добытого вековым опытом знания), Достоевский направлял свое

внимание в поисках решения социальных задач на явления вторичного порядка. Он полагал, что достижение идеального общественного устройства пойдет путем духовной эволюции человека, изнутри, а не извне. Отсюда всякая революционная ломка устоявшихся форм бытия представлялась ему бессмысленной, так как ничего к внутреннему богатству человека, как полагал Достоевский, она не прибавляла, и безнравственной, так как неизбежно влекла за собой насилие над частью индивидуумов.

Социалистические идеи, увлечение которыми Достоевский пережил, привлекали его постольку, поскольку они не выходили из сферы нравственности. «Все эти тогдашние новые идеи,— вспоминал он впоследствии,— нам в Петербурге ужасно нравились, казались в высшей степени святыми и нравственными...» (21, 130). Кроме того, в утопическом социализме Достоевский находил созвучное своему собственному убеждению отрицание современного общества с этической точки зрения.

Социалистические теории и впоследствии он не рассматривал как плод заблуждения по недомыслию, как это часто делали в официозных изданиях; он с уважением относился к личности революционера при условии субъективной честности и бескорыстности его побуждений. Однажды Достоевский подверг саркастической критике статью «Русского мира», в которой революционная молодежь аттестовалась как сплошь «недоразвитая», праздная и неучащаяся. «Я сам старый «нечаевец»,— писал Достоевский,— я тоже стоял на эшафоте, приговоренный к смертной казни, и уверяю вас, что стоял в компании людей образованных». И далее: «...*Нечаевым*, вероятно, я бы не мог сделаться никогда, но *нечаевцем*, не ручаюсь, может и мог бы... во дни моей юности» (21, 129). Для него самого ищущая народническая молодежь — «подлинно великая надежда России!» (Письма, IV, 17).

Достоевский уважал Н. Г. Чернышевского за его личные качества. В начале 60-х годов он выступает во «Времени» с защитой Чернышевского от травли катковского «Русского вестника».

Во всяком случае Достоевский предпочитал личность, отрицавшую буржуазный мир, личности буржуазной.

В черновых записях к «Подростку» есть, например, такая: «Ростислав Фадеев и Фурье. Нет, я за Фурье... Я (когда) даже отчасти потерпел за Фурье наказание... и давно отказался от Фурье, но я все-таки заступлюсь. Мне жалко, что генерал-мыслитель трактует бедного социалиста столь свысока. Т. е. все-то эти ученые и юноши... все такие дураки, что стоило бы им прийти только к Ростиславу Фадееву, чтоб тотчас поумнеть. Верно тут что-нибудь другое. Или Фурье и его последователи не до такой степени все сплошь дураки, или генерал-мыслитель уж слишком умен. Вероятнее, что первое»¹.

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 311.

А. С. Долинин писал, что в «записях о Федоре Федоровиче намечалась задача: высочайшие нравственные качества персонажа сочетать с социализмом, не в научном, разумеется, материалистическом его обосновании,— но все же с революционным атеистическим социализмом»¹. Естественно, что человеческие качества многих революционеров (В. Засулич, например, дело которой он слушал) не могли не импонировать Достоевскому, как полярно противоположные ненавистным ему обывательским, серединным. В то же время социалистические теории, в особенности теорию коммунизма, доходившие до него в отрывках и искажении, он резко отрицал. И не только как противник насилия, но из-за несогласия с самым коммунистическим идеалом, который представлялся ему нивелирующим личность и лишающим ее духовного богатства. По его мнению, теоретики коммунизма решили, что «интерес» человека — «всеобщее материальное богатство. Этот пункт у них бесспорный и даже не требует разрешения» (19, 110).

Вульгарные варианты коммунистического идеала как всеобщей сытости не соответствовали действительному идеалу коммунизма, который «производит, как свою постоянную действительность, человека со всем этим богатством его существа, производит *богатого и всестороннего, глубокого во всех его чувствах и восприятиях человека*»². Достоевский же знакомился, как известно, именно с вульгарной интерпретацией теории коммунизма. Но даже если предположить, что Достоевский ознакомился бы с теорией научного коммунизма, он бы ее не принял из-за того, что это атеистическая теория. В сущности, Достоевский до конца никогда не верил в доброго и разумного человека; хотя и предполагал осуществление социального прогресса путем духовных усилий личности. Он был убежден, что без бога, без веры в бессмертие построить гармоническое общество нельзя. «Если бога нет — все позволено», — утверждают его герои. Человек не может поступать нравственно или во всяком случае не обязательно будет так поступать, если не будет верить в бессмертие. Таким образом, бог у Достоевского выступает в роли кантовского категорического императива, который корректирует нравственность. Глубокая критика Достоевским современного ему общества, которая объективно совпадала с «критикой слева», велась Достоевским не с прогрессивных позиций, а с позиций неортодоксального христианства.

Достоевский считал, что социальное зло вытекает из нравственной деградации и заблуждений интеллекта, а это в свою очередь объясняется забвением законов Христа. История вообще идет не по тому пути, который предполагают христианские заповеди, и поэтому в силу неизбежной, но дурной, как думает Достоевский, закономерности обязательно придет к коммунизму. В черновиках к «Под-

¹ Долинин А. С. Последние романы Достоевского. М.—Л., 1963. С. 51.

² Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. М., 1956. С. 594.

ростку» Достоевский пишет, что по историческим законам «коммунизм восторжествует (правы ли, виноваты ли коммунисты). Но торжества надо ждать. Его, однако же, никто не ждет из правящих судьбами мира сего...»¹.

Правда, Достоевский уверен, что это не будет окончательной победой и далее все же развитие пойдет по христианскому пути, однако предсказание победы революции Достоевский повторял часто. Молодой В. Г. Короленко слушал речь Достоевского на могиле Некрасова. Вот какое впечатление оставила у него эта речь: «Мне долго потом вспоминались слова Достоевского, именно как предсказание близости глубокого социального переворота, как своего рода пророчество о народе, грядущем на арену истории»². Это убеждение Достоевского в том, что действительность развивается по бесчеловечным, чуждым идеалу, этической норме законам, очень важно для характеристики эстетической концепции Достоевского. Оно определило ее критицизм и реализм. Если бы социальная действительность развивалась соответственно идеальной, как думал Достоевский, данной человеку в христианском откровении программе, ее не нужно было бы изучать, но она развивается по неизвестным законам, отсюда подчеркнутый гносеологизм эстетики Достоевского. С другой стороны, если отбросить условие обязательного конечного восстановления идеала, нет необходимости оценивать явления современной действительности в свете этого идеала, а так как Достоевский верил в возможность создания на земле гармонического общества, его эстетика ориентирована на идеал. Отсюда значительное расширение роли субъекта в художественном творчестве.

Критицизм Достоевского пугал, действовал «разрушительно на «душевное равновесие» мещанина»³. Современный Достоевскому либеральный критик Е. Марков писал о нем: «За ничтожным исключением немногих светлых личностей и редких светлых минут, он заставляет читателя выносить из своих последних романов чувство безнадежности и отращения к миру»⁴.

Достоевский считал, что зло надо «назвать злом, несмотря ни на какую гуманность...» (23, 16). В творчестве он показывал правдивый облик капиталистического мира, а лицемерный буржуазный гуманизм требовал сокрытия правды, утешающего обмана. В этом смысле Достоевский не был гуманистом, потому и отлучали его от гуманизма Бердяев и Шестов. Впрочем, декадентские теоретики вообще снимали понятие гуманизма: один (Бердяев) из-за его секуляризма⁵, другой (Шестов), считая его препятствием развитию личности. «...Гуманность требует,— писал Шестов,— чтоб люди относились с уважением к маске и не проявляли неуместную психо-

¹ «Литературное наследство». М., 1965. Т. 77. С. 368.

² Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 299.

³ Горький М. О литературе. М., 1961. С. 221.

⁴ «Русская речь». 1879. № 6. С. 167.

⁵ См.: Бердяев Н. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923. С. 61.

логическую проницательность и любопытство (под маской — ужас знания)»¹.

Тем не менее Достоевский оставался гуманистом, так как «жестокость» его взгляда на жизнь совмещалась в его мировоззрении с верой в возможность благоприятного для личности общественного устройства.

Первостепенность в творчестве Достоевского проблемы «личность и общество», как правило, отмечалась современной писателю критикой. Так, обозреватель органа либерального народничества журнала «Русское богатство» А. Горшков в резко критической по отношению к Достоевскому статье отмечает, что писатель прав, осмеивая в своем творчестве формулу *argès moi le déluge*. «Личность в наше время эмансипировалась, — пишет Горшков, — но, торжествуя свою победу, утратила естественное чувство своей солидарности с обществом»².

Буржуазную мораль, искусство, вкусы — все берет под сомнение и отрицает Достоевский. Так же как и Толстой впоследствии, он указывает на то, что русское общество (и тем более западное) есть «ложь со всех сторон» (Письма, IV, 17). «Лик мира сего, — пишет Достоевский в одной из статей «Гражданина» за 1873 г., — мне самому даже очень не нравится» (21, 156).

Отрицание у Достоевского не ограничивается лишь конкретной социальной действительностью. Оно нередко принимает у него космогонический и богоборческий характер. Бунтует Иван Карамазов, не принимая мира, где существуют неотмщенные страдания. Достоевский не Иван Карамазов, но мысли Ивана это и его, Достоевского, мысли; аналоги идеям Ивана мы встречаем не раз в письмах, заметках уже высказанными от своего лица. Это прежде всего намеки на его собственные сомнения в вере: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более в ней доводов противных!» (Письма, I, 142). И надо думать, что сомнения эти мучили Достоевского действительно до конца, так как сильнейший аргумент Ивана в отрицании бытия бога и целесообразности мира — страдания невинных — не был опровергнут и самим Достоевским.

Итак, современное Достоевскому состояние личного и общественного находилось в крайнем противоречии с общественным идеалом писателя. Ведь в буржуазном обществе — «каждый для себя — цель, все другие суть для него ничто»³. А его идеал — это гармония

¹ Шестов Л. Добро и зло в учении Л. Толстого и Ф. Ницше. СПб., 1907. С. 105.

² Горшков А. Проповедник нового слова // «Русское богатство». 1880. № VIII. С. 17.

³ Гегель. Соч. М.—Л., 1934. Т. VII. С. 211.

целого и части. Путь к такой гармонии представлялся писателю идущим от личности, как утопический путь нравственной эволюции.

«Самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» (19, 56).

Концепция человека у Достоевского складывалась под влиянием антропологических идей фурьеризма. Антропологизм в 40—60-х годах в русской философской и эстетической мысли был довольно заметным явлением. В эстетике, например, его крайним приверженцем был В. Майков. Философские идеи петрашевцев имели антропологический характер.

Антропологический принцип естественного, хорошего по натуре человека был близок Достоевскому, и он иногда его постулировал.

Представление о счастье человечества, которое может быть осуществлено путем преодоления отчуждения как раздвоения личности, преодоления противоречия между личным и общественным, стояло в философии Достоевского рядом с убеждением, что достижение такого общественного идеала, как и вообще всякий общественный прогресс, может быть осуществлено только через человеческую душу: «Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую дорогу. Раньше чем не сделаешься, в самом деле, всякому братом, не наступит братства» (14, 275).

Радикальная перемена возможна лишь путем внутренней работы человеческого духа, осознания человеком своей сущности, путем самосознания. «В большинстве случаев,— думал Достоевский,— люди, даже злодеи, гораздо наивнее и простодушнее, чем мы вообще о них заключаем. Да и мы сами тоже», нужно только, чтобы люди осознали неистинность всего, что создано в личности обществом, вернулись к изначальной простодушию, и настанет рай. «Если б все эти милые и почтенные гости,— размышлял Достоевский на новогоднем бале, где собралась интеллигентная публика,— захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными... Что, если бы каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нем прямоты, честности...» (22, 12).

Конечно, Достоевский не верил в то, что такое осознание когда-либо при каких-то реальных условиях может быть возможным. Оно входило в его этический идеал. Действительность ставила перед необходимостью считаться с ее фактами, а факты говорили о том, что человек всецело зависит от многосложной действительности, в которой «простодушие», обусловленное исключительно априорными моральными нормами, якобы изначально свойственными личности, в чистом виде не встречается вообще.

Достоевский решительно не принимал абсолютизацию среды, свойственную вульгарному материализму. Не без основания он счи-

тал такую теорию социально опасной, так как с ее помощью легко можно было оправдать и объяснить любое преступление против нравственности. Кроме того, Достоевского справедливо возмущало фактическое обезличивание человека в этой теории. Если за человека все уже решено, его поступки фатально обусловлены, он сам уничтожается как личность и обращается в функцию. В противовес такому материализму Достоевский горячо защищал принцип свободы выбора, свободы воли, впадая в запальчивости в другую крайность. В записной тетради 1876—1877 гг. он пишет: «NB. Нет нравственного удовлетворения, а есть мертвая необходимость, открытая наукой. Чтобы уничтожить личность, выдумали среду, законы и воображают, что личность подчинится этим законам»¹. И в другом месте: «...надобно уничтожить причины преступлений (среду). Но не в одних причинах преступление, не в среде.

Не уничтожайте личность человека, не отнимайте высокого образа борьбы и долга»².

Характерно для творчества Достоевского то, что его герои действуют, вступают в конфликты уже сложившимися, сформировавшимися, их предыстория или же не дается в произведении вообще, или дана в виде замечания, незначительной ссылки. Это обстоятельство отмечено многими читателями и исследователями Достоевского. «Герой Достоевского,— пишет В. Г. Короленко,— поставленный в исключительные условия, действует там, как подобает живому человеку... но мы хотим видеть и среду, общество»³. М. Бахтин, подчеркивает: «...в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияния среды...»⁴.

Неверно было бы, впрочем, заключать, что влияние внешних обстоятельств на формирование личности Достоевским отрицалось. Совсем нет. Читателям Достоевского ясно, что душа Настасьи Филипповны изломана ее горьким прошлым, что добровольные шуты в его романах (Максимов, Скуратов, Ежевикин и многие другие) не родились такими, а изуродованы условиями, в которых прожили жизнь. Да и в прямых своих высказываниях, в публицистике например, Достоевский не раз отмечал фактор среды в формировании личности как очевидный: «Тут среда, тут *fatum*,— пишет он в одной из статей,— это несчастная не виновата, и вы понимаете это» (21, 98).

По воспоминаниям Врангеля, Достоевский «находил извинение самым худым сторонам человека,— все объяснял недостатком воспитания человека, влиянием среды...»⁵.

Характерно для эстетики Достоевского варьирование одного и того же характера, одной и той же ситуации. Он как бы изучает

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 546.

² Там же. С. 538.

³ Короленко В. Г. Дневник. ГИЗ Украины, 1925—1928. С. 179.

⁴ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 50.

⁵ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 1. С. 250.

типичный характер и типичную ситуацию, помещая их в разные контексты.

Из романа в роман проходит ситуация «случайного семейства», тема обиженного ребенка (Нелли в «Униженных и оскорбленных», Илюшечка, дети в главе «Бунт» «Братьев Карамазовых», голодное «дитя» там же, девочка в «Сне смешного человека», ребенок в «Мальчике у Христа на елке» и т. д. и т. д.).

У Достоевского есть излюбленные дуэты характеров, например, сильная, властная женщина и слабый мужчина. Настенька и Ростанев в «Селе Степанчикове...», Алеша и Наташа в «Униженных и оскорбленных» («...Алеша мог привязаться только к тому, кто мог им владеть и даже повелевать»). Варвара Петровна и Степан Трофимович в «Бесах» («Его стоит за беззащитность его любить...»).

«Ходячий образ» — так называемое «горячее сердце». Это обычно женщина властная, восторженная, порывистая, она вмешивается в чужую жизнь, переустраивает, повелевает, но «горячность» мешает видеть действительное положение вещей, и ее порывы, начинания кончаются ничем. Варвара Петровна в порыве собирается «усыновить» хромоножку, рисует Ставрогина как «капризного и сумасшедшего человека, но всегда высокого в своих чувствах, всегда рыцарски благородного». В том же слепом порыве благородного энтузиазма бросается и Катя к Грушеньке, целует ее ручку, потому что Грушенька, как представляется восторженной Катерине Ивановне в этот момент, «добра, тверда, благородна». Такова же и Катерина Ивановна в «Преступлении и наказании». Один и тот же «строптивый, насмешливый характер» варьирует Лиза в «Бесах» и Лиза в «Братьях Карамазовых».

Это свойство творческого метода писателя замечали еще при его жизни. Например, Добролюбов писал, что Достоевский «любит возвращаться к одним и тем же лицам по несколько раз и пробовать с разных сторон те же характеры и положения. У него есть несколько любимых типов, например, тип рано развившегося, болезненного, самолюбивого ребенка»¹. О любви писателя рисовать вариации одного и того же типа писал в 1873 г. критик Е. Марков². И тот и другой автор считали такое свойство произведений Достоевского следствием недостатка таланта, в то время как оно вытекало из принципиальных положений его эстетики и было чертой его реализма «в высшем смысле».

То, что эстетика Достоевского и его творчество направлены на отражение в искусстве самой широкой социальной проблематики, сообщает его эстетической мысли и его творчеству непреходящее значение. Через трагедии личностей он указывал на болезни общества. А состояние капиталистического общества Западной Европы и

¹ Добролюбов Н. А. Избр. соч. М., 1948. С. 330.

² «Русская речь». 1875. № 12.

капитализирующей России он рассматривал как болезненное, ненормальное; он много писал и говорил об этом. Об авторе, который вознамерился найти в русском обществе здоровых людей и здоровое счастье, он пишет: «Ну, и пусть его. Уж один замысел показывает дурака. Значит ничего не понимать в нашем обществе, коли так говорить» (Письма, IV, 63).

Главная же общественная болезнь для Достоевского — разъединение людей, процветание «начала особняка», «самопромышления». Эту идею он делает главной в «Подростке»: «Во всем идея разложения... Разложение главная видимая мысль романа. Все врозь, даже дети врозь... Общество химически разлагается» (16, 16). Типические ситуации других его романов выражают так или иначе то же общественное неблагополучие.

* * *

Представления Достоевского об общественном прогрессе, о путях благоприятного для личности изменения общества тесно связаны с его взглядами на природу человека. Достоевский не исключал полностью, как мы видели, детерминации личности средой, поэтому изменение среды (правда, не революционным путем) входило в его представление об общественной эволюции, однако он был убежден, что в наибольшей степени судьбу этой эволюции решит нравственный прогресс личности. Вообще главные надежды в смысле преобразования неблагообразного «мира сего» он возлагал на усилия человеческого духа, а не на изменение «внешних обстоятельств». Идеалистические истоки его взглядов на природу человеческого духа предполагали абсолютизацию духовной сущности человека, которая была свойственна мировоззрению Достоевского вообще. Близкий ему по философским взглядам В. С. Соловьев говорил, что Достоевский «верил в бесконечную силу человеческой души, торжествующую над всяким внешним насилием и над всяким внутренним падением»¹.

Достоевский активно выступал против теории среды как оправдания аморальных явлений. В этом случае он апеллировал к данной человеку свободе выбора, к автономной личности. Однако следует учитывать то, что в публицистике 60—70-х годов распространялся вульгарный вариант теории среды. Против него и была направлена критика Достоевского.

В середине XIX века в русской печати появлялись статьи (например, статьи В. А. Зайцева в «Русском слове»), популяризовавшие идеи материалистического фатализма, который абсолютизировал влияние среды на личность. Эти выступления по своему запальчивому стилю вызвали на противодействие такого страстного полемиста, как Достоевский.

¹ Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., 1901—1907. Т. III. С. 169—170.

Но не только желание вступить в спор с популяризаторами неверной теории лежало в основе непризнания Достоевским теории среды. Причина была в его философских принципах, в частности в антропологическом принципе, который он разделял. Он верил, как просветители и социалисты-утописты, в извечность и неизменность моральных черт человека¹. И это преломлялось в его эстетике. Достоевский не изображал среду как условия каузального характера, внешние по отношению к человеку, так как его художественная задача заключалась в том, чтобы показать власть человеческого духа над условиями существования, преодоление детерминации силой нравственного подвига.

В то же время едва ли Достоевский согласился бы с тезисом своего последующего экзистенциалистского интерпретатора — «человека не может создать внешняя материальная среда, как бы ни было велико ее влияние»². Если противодействие человека аморальной среде было желательным для Достоевского, то факт детерминации также был очевиден. Не показывая воздействия социальных условий³, он показывал результат этого воздействия — сложившиеся социальные типы, выводы об условиях становления которых легко делали читатели.

В какой-то степени пренебрежение изображением среды, сам способ типизации роднит Достоевского с прогрессивными романтиками. Недаром ему так нравилось в творчестве Жорж Санд очищенные типические образы от второстепенных, привходящих моментов. «Это люди-первообразы», — писал Достоевский о героях Жорж Санд. Исследование социальных явлений и человеческих характеров приводило Достоевского к выделению наиболее «чистых «моделей» явлений и характеров, которые он и использовал в своих романах. Отсюда в его произведениях много повторений ситуаций, много вариантов.

Человек для Достоевского, во-первых, сложен, неисчерпаем, неожидан: «Сложен всякий человек и глубок, как море, особенно современный, нервный человек»⁴. Отсюда и своеобразное отношение Достоевского к психологии нормативной, делающей конечные обобщения. По Достоевскому, никогда нельзя предугадать поведение человека, психология — «палка о двух концах». Например, в процессе Мити Карамазова прокурор и защитник одинаково убедительно объясняют поведение Мити совершенно разными психологическими

¹ Петрашевцев Н. Данилевский, излагая основные принципы учения Фурье, писал, в частности: «Формы общежития доселе всегда изменялись и по сущности своей могут изменяться еще; природа же человека всегда оставалась постоянною и в своей сущности никак измениться не может» (Дело петрашевцев. М.—Л., 1941. Т. II. С. 293).

² Бердяев Н. Опыты философские, социальные и литературные. СПб., 1907. С. 120.

³ Замечено, что «никто из героев Достоевского в принципе не меняется» (Бурсов Б. Личность Достоевского // «Звезда». 1969. № 12. С. 148.)

⁴ «Литературное наследство». Т. 83. С. 417.

причинами. Сколько людей, столько и психологий, хочет сказать Достоевский, и столько пониманий человеческой психологии. Каждый толкователь поступков другого человека мерит своей меркой и никогда не поймет другого до конца. Достоевский безусловно не доверял психологии как науке о внутреннем мире человека: слишком уж сложным и неуловимым представлялся ему предмет этой науки. Анализ психологии человека как таковой в искусстве он не считал первостепенной задачей художника.

«Меня зовут психологом,— писал он,— неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»¹.

Душа человеческая для Достоевского — это отнюдь не «сумма психологии», которую в принципе можно вычислить. Это нечто более сложное, еще недоступное познанию: «...законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни врачей, ни даже судей *окончательных*...» (25, 201).

«Глубины души человеческой» не выражались, по мнению писателя, в психологии, как ее, видимо, понимали в его время. А понимали ее сплошь да рядом исходя из механистического, вульгарно-материалистического представления о человеке. С этой точки зрения Достоевский, как всякий писатель-реалист, занятый изображением «частной жизни», казался, конечно, психологом. Но психологом плохим, так как с точки зрения психологических «норм» герои романов Достоевского в большинстве своем поступают нелогично и ненормально.

Суждения о творчестве Достоевского с позиции «психологизма» всегда были ошибочными, но они очень живучи. Подтверждая мысль Достоевского о психологии как «палке о двух концах» Шестов, например, доказывал, что из психологии Раскольникова никак не вытекает его поступок — убийство. «При его мыслях нельзя убить».

Натуралисты со своей ограниченной точки зрения потому и не видели величия Достоевского, что искали у него психологический прагматизм. Вот один из примеров такой оценки творчества Достоевского. Автор, сравнивая Достоевского и Золя, пишет: «Если оставить в стороне психологические достижения Раскольникова, то получится полицейский роман à la Габорио. В «Жерминале» же, напротив, кроме его великолепных деталей, есть значительность мировоззрения, идея»².

Психологический прагматизм учитывается Достоевским, он не пренебрегает им, конечно, но для его основных целей важны не психологические мотивировки поведения его героев и не в психологизме такого рода сила творчества Достоевского.

¹ Биография... С. 373.

² *Bleitreu C. Revolution der Literature*. 3 Aufl. S. VI—VIII // «Литературное наследство». М., 1973. Т. 86. С. 683.

Психология человека, его поведение интересуют Достоевского как свидетельство об обществе, а «общество важно по влиянию его на личность индивидуума»¹.

Не «самодостаточный» психологический тип интересовал Достоевского, а его сложная, не всегда очевидная обусловленность состоянием общественной жизни.

Таинственность и непредсказуемость человеческой психики декларировались Достоевским и претворялись им в творчестве, может быть, в очень большой мере в противовес достаточно распространенному в его время механистическому подходу к человеку, упрощенному толкованию процессов психической жизни.

В середине века большое оживление наблюдалось в психологической науке. Она не только существовала академически, но и выходила на широкую публику, в особенности в судебных делах. И защита, и обвинение в новых судах присяжных много и охотно пользовались психологической аргументацией, опираясь, с одной стороны, на типовую характерологию, с другой — на реальную возможность объяснить поступок разнообразными побуждениями — от самых злых до самых добрых. Использовали и новейшие открытия психологии, например состояние аффекта.

Образец манипулирования психологией Достоевский дал в процессе Мити Карамазова, иронически назвав главы, ему посвященные: «Психология на всех парах», «Речь защитника. Палка о двух концах» («психология, хоть и глубокая вещь, а все-таки похожа на палку о двух концах»). Современная психология представляется Достоевскому слишком упрощающей сложный духовный мир человека.

Достоевского часто судили по меркам романа «из частной жизни»; в этом случае его герои представлялись, с одной стороны, психологически недоработанными, с другой — психологически аномальными. Но дело в том, что даже если Достоевский берет сюжеты, относящиеся к личной жизни, — любовный сюжет «Идиота», «семейка» Карамазовых, личное многократно транспонируется на судьбы других людей, другие люди в романах, проигрывают ту же ситуацию. Ему «некогда» углубляться в психологию двух-трех лиц, а нужно показать множество людей в их отношении к обществу, миру.

Другое дело «семейный» роман. Здесь есть возможность разработать индивидуальную психологию. А аномалии в ограниченном кругу лиц редко встречаются. Мысли о «загадочности» человека соседствовали у Достоевского с разнообразно оцениваемым им феноменом «широкости». «Широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» (Митя Карамазов).

Широкость — способность одновременно лелеять идеал Мадонны и идеал содомский, «самая подлая грубость с самым утончен-

¹ Майков В. Соч. В 2 т. Киев, 1901. Т. I. С. 206.

ным великодушием» — свойство, с одной стороны, довольно злое-
вещее. Известно, что победит в широком наборе чувств и идеа-
лов, что выльется в действие. Естественно, что противоречивые,
духовно сложные герои задумываются над этим феноменом психики
человека. «Я дивился,— рассуждает Подросток,— на эту способ-
ность человека (и, кажется, русского человека по преимуществу)
лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею под-
лостью... Широкость ли это особенная в русском человеке... или
просто подлость».

Вполне благообразная Анна Андреевна в «Подростке» вступа-
ет в какой-то сговор с подлецом Ламбертом. Это опять комменти-
руется: «Русский ум таких размеров, до широкости охотник; да
еще женский, да еще при таких обстоятельствах!» Обстоятельство:
возможная потеря наследства. Итак, широкость — просто житей-
ская беспринципность. Принципы, и даже очень высокие, могут
занимать какой-то уголок сознания, но в практике применяется уже
нечто другое, что можно обосновать тем, например, что «такова
жизнь» и вообще: одно дело «идеалы», другое — жизнь. Герои До-
стоевского находят, что это черта специфически русская. Не так,
естественно, думал Достоевский. Поворачивая в неожиданном ра-
курсе любимое славянофилами понятие широкости русской нату-
ры, Достоевский скрыто иронизирует. Понятие-то оказывается не
простым, неоднозначным.

Достоевский, как социальный художник, улавливает здесь ре-
альные процессы в высших слоях русского общества пореформен-
ного периода. Еще недавно либерально настроенный помещик мог
позволить себе благородные мечтания, субъективно не делая зла.
Теперь ситуация осложнилась. Многие бывшие «помещики-прогрес-
систы» (к ним Достоевский относит Версилова), оставаясь иногда
благородными мечтателями, бывают вынуждены обратиться к
заботам о материальной стороне жизни, действуя уже без оглядки
на «благородство».

Другое дело — «широкость» как свойство понимать другого чело-
века и поэтому многое ему прощать (преступник для простого рус-
ского человека прежде всего «несчастный») и способность русских
гениев воспринимать «дух», культуру других народов без нацио-
налистической предвзятости. Все это Достоевский действительно
считал присущим русскому народу. Мысли об этом составляли
главный пафос знаменитой Пушкинской речи Достоевского.

Интересно, кстати, что Н. Страхов писал о самом Достоевском:
«Федор Михайлович всегда поражал меня широкостью своих
сочувствий, умением понимать различные и противоположные
взгляды»¹.

Так или иначе одна из основных мыслей Достоевского о чело-
веке, которая воплощалась им в художественном творчестве, за-

¹ Биография... С. 176.

ключалась в том, что человек содержит зачатки для самых разнообразных типов поведения, причем всякий человек. (Об этом пишут многие исследователи, например Н. М. Чирков¹, Э. А. Полоцкая².)

Наиболее глубокие исследователи творчества Достоевского утверждают, что он менее всего «психолог».

Достоевского интересует главным образом не психология эгоизма или доброты, не внутренние процессы души эгоиста или человеколюбца, а социология этих качеств, влияние их на других людей, на атмосферу межличностных отношений. То, что Достоевский преимущественно углубляется в душевный мир человека, в какой-то мере — иллюзия. Внутренний мир литературного персонажа может быть представлен самым различным образом. Например, путем погружения читателя в поток мыслей и чувствований героя, не претворяющихся в произведении в действие, поступок. Таким образом, перед нами предстает психологический анализ в чистом виде. Это любили делать некоторые романтики, душа человека выступала в этом случае как единственная заслуживающая внимание данность. Современная западная литература во многих направлениях возвращается к тому же приему, хотя и на несколько иных философских основаниях. Человек в литературе экзистенциализма и литературе абсурда представляется отчужденным от внешнего мира, разорванным на человека, социально действующего, и человека в себе, истинного, безнадежно одинокого. Поэтому в западной литературе так много произведений, где действия нет или почти нет, а есть поток сознания героя или действие представлено в бессюжетном диалоге, который демонстрирует ту же отчужденность, невозможность полного общения.

Достоевский посвящает нас в духовный мир своих героев другим способом. Читатель не погружается в поток сознания героя даже в тех произведениях, где формально он оставлен с самосознанием героя наедине (например, в «Записках из подполья»), а выслушивает его. А это не то же самое, что описание автором душевного состояния героя. Одно дело, что герой говорит о себе (а Парадоксалист «Записок», кстати, больше говорит о мире, чем о себе), другое дело, что происходит в его душе на самом деле.

И то, что говорит герой о мире, тем самым квалифицируя и себя, часто у Достоевского опровергается или ставится под сомнение его поступками. А поступок, отражающийся добром или злом на других людях, — это главное, что оценивается в мире Достоевского. Большинство его героев и представлено и оценено именно их действием, поведением, поступками. Не всем им дано развернутое слово, монолог. А те, которым это дано, выступают не с анали-

¹ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1963. С. 74.

² Полоцкая Э. А. Человек в художественном мире Достоевского и Чехова // Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 199.

зом своей духовной жизни, а или с анализом своего положения среди других людей (Парадоксалист, Степан Трофимович Верховенский), с разнообразными идеями, социальными или общечеловеческими, или излагают свои теории, касаясь своей внутренней жизни мимоходом, намеком (Иван Карамазов).

Как известно, большинство произведений Достоевского остро сюжетно. Его герои действуют, совершают поступки. И в сердцевине сюжетного клубка обычно поступок экстраординарный — преступление. В «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых» это — убийство. В «Идиоте» изначальный двигатель сюжета — преступление Тоцкого, в «Подростке» — Версилова. Ибо преступление Тоцкого сделало Настасью Филипповну такой, какая она в романе. И брошенность Подростка в раннем детстве, его трагическое зароманное сиротство порождает и его «идею», и все его метания в романе. Кроме этих главных, сюжетно первоначальных преступлений, в романах множество и других, совершаемых другими людьми. Откуда такой интерес к преступлению? Все известное нам о Достоевском-человеке опровергает когда-то расхожее объяснение психопатологическими склонностями писателя. Причина другая. Преступление — один из наиболее социально активных поступков человека. Оно выходит из сферы частной жизни и вторгается в жизнь других людей, и прямо, и косвенно воздействуя на нравственную жизнь общества.

Преступление против личности в романах Достоевского выступает не как следствие психических аномалий преступников, а как закономерное следствие «небратского» состояния общества, как факт, наиболее показательно выражающий аномалии (с точки зрения идеалов писателя) общественного сознания. Чреватое преступлением презрение к людям таких преступников, как Раскольников и Иван Карамазов, укоренено в том безобразном состоянии общества, которое Достоевский убедительно показывает. Присвоение права собственности на другого человека, которое глубинно мотивирует преступления Ставрогина, Рогожина, Тоцкого, типично для общества, в котором господствуют антагонистические отношения. Личные, психологические мотивы преступлений у Достоевского могут быть многосоставными (Раскольников, Иван, Ставрогин) и простыми (Рогожин). Тоцкий же и не считает себя преступником по отношению к Настасье Филипповне. Преступление в романах может быть и главной, и побочной темой. Но в общем смысле произведения оно всегда ощущается как социально показательный факт.

Романы Достоевского представляют бурное кипение идей и теорий, политических, нравственных, историософских, космогонических, претендующих на объяснение мироустройства в целом. Весь этот мир противоречивой, антиномической мысли вращается вокруг наиболее важных для человека, горячих вопросов его бытия и тем самым имеет свойство как бы отделяться в сознании читателя от

его конкретных носителей — героев романа, восприниматься как особый самостоятельный философский слой произведения. Недаром в исторической жизни наследия Достоевского его романы часто называли идеологическими, философскими.

То же свойство произведений Достоевского располагало и располагает до сих пор идеологов разных направлений находить в Достоевском своего единомышленника, приписывая ему выбранные из контекста произведений мысли героев-идеологов. Кроме развернутых, крупных жизнеустановочных идей-теорий героев, в произведениях Достоевского мы находим целую россыпь мыслей интересных, неожиданных, которые не обязательно входят в позицию героя, совершенно не нужны для развития сюжета, и мимолетное включение их в событийное течение вызвано лишь желанием автора (или рассказчика) поделиться с читателем. Эти мысли, переключаясь в споре или согласии, образуют как бы легкую сетку, брошенную на сюжет, не обязательный, но, видимо, важный для автора орнамент. Обычно это мысли-наблюдения психологического характера: «Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц» (зароманный персонаж «Братьев Карамазовых»); «Люди безусловно умных вещей не любят и холодны к ним. Умники поглубже... ближе к сердцу». Жильцы — свидетели трагедии Мармеладовых смотрели на совершающееся «с тем странным внутренним ощущением довольства, которое всегда замечается, даже в самых близких людях, при внезапном несчастье с их ближними, и от которого не избавлен ни один человек, без исключения, несмотря даже на самое искреннее чувство сожаления и участия».

Не раз встречается размышление о свойстве человека вести себя соответственно тому несправедливому приговору, который вынесли ему окружающие или он сам. Назвали Подростка лакеем, и он «назло» ведет себя как лакей, раз «оправдаться уж никак нельзя».

Почувствовал себя Митя Карамазов вором — и стал свирепствовать, «оттого и дрался в трактире, оттого и отца избил».

Об этом писал еще Девушкин в «Бедных людях»: «Ну, а как потерял к себе самому уважение, как предался отрицанию добрых качеств своих и своего достоинства... тут уж и падение!»

Митя Карамазов переживает острое чувство ревности. По этому поводу рассказчик типологизирует: «Он был именно такого свойства ревнивец, что в разлуке с любимой женщиной тотчас же навдумывал бог знает каких ужасов о том; что с нею делается и как она ему там «изменяет», но, прибывав к ней опять, потрясенный, убитый, уверенный уже безвозвратно, что она успела-таки ему изменить, с первого же взгляда на ее лицо... тотчас же возрождался духом». И далее излагается целый трактат о ревнивцах «определенного свойства». Сюда же относятся многочисленные «замечания кстати» повествователей романов. Они, конечно, с одной сто-

роны, полнее раскрывают образ повествователя, но с другой — тяготеют к психологическому обобщению. «Думал он о себе несколько выше, чем позволяли его истинные достоинства. И вот почему он постоянно казался беспокойным» (повествователь «Братьев Карамазовых» об эпизодическом персонаже).

Все это говорит, между прочим, об исключительной любви Достоевского к мысли, словесно выраженной. Можно сказать, эстетической, художественной любви. Может быть, «любовь» здесь не вполне точное слово. Вернее — страстное внимание, прикованность, упоенность.

Творчество каждого художника-реалиста, ориентирующегося на действительность, несет отпечаток его личных художественных интересов. Как бы ни декларировал художник, что его интересует жизнь в целом, вся действительность — это всегда декларация неосуществимого. На деле он делает выбор. Определяют выбор не только мировоззрение, система идей, но и мировидение, что совсем не одно и то же. Например, мировоззренчески очень близкие современники — Достоевский, Толстой, Лесков — «любят», т. е. неотступно видят в действительности каждый свое, особое. Лесков любит бытом, анекдотом, он создает плотный событийный, вещный мир. Внимание Толстого направлено на сложные взаимоотношения людей, диалектику души, текучесть внутреннего мира человека.

Достоевский «любит» поступок человека, неожиданный, статистически редкий. Кроме крупных, сюжетообразующих — преступление, выход из жизни, публичное саморазоблачение, — у него множество «мелочей» того же порядка. И, может быть, главная «любовь» Достоевского — мысль, облаченная в слово. Достоевского горячо интересует психология мышления. Мысль, мелькающая в «некотором образе», невозможность высказать ее «до конца», идея, которая может завладеть человеком до полного подавления его воли, мера и метаморфозы рационального в судьбе человека — все это проблемы, которые занимали его как мыслителя и прорастали в образах его творчества.

Сугубо рациональная философия, по мнению Достоевского, не может служить руководством к жизни. Мыслители Достоевского ориентируются не на существующие системы «объяснения» мира. Даже знакомство с ними дано немногим: разве что несколько комизированному гегельянцу Степану Трофимовичу Верховенскому и так же комически освещенному черту — галлюцинации Ивана Карамазова, который, по замечанию исследователя Достоевского Я. Э. Голосовкера, не без пользы для себя ознакомился с философией Канта¹ (между прочим, как и булгаковский Воланд).

Другое дело — теория, мысль, идея, воспринятая сердцем, рожденная чувством и рождающая его. Такая мысль движет поведением человека, вторгается в жизнь и, следовательно, является ее сущест-

¹ Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963. С. 95.

венной частью. Более того, та «живая жизнь», которая в ценностной системе Достоевского выступает в виде идеала человеческого существования, имеет свое основание в живой мысли. «Великая мысль — это чаще всего чувство, которое слишком подолгу иногда остается без определения. Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескудная и веселая...»

Жить настоящей, человеческой жизнью — это значит, кроме всего, а может быть и прежде всего, — мыслить, осознавать себя и мир. Только так можно «выработать себя в человека», найти руководство к жизни — убеждения. «Спасет себя только тот, — пишет Достоевский в черновиках к «Подростку», — кто смолоду выработал себе то сильное нравственное ощущение (чувство), которое называется убеждением. Формула убеждения может измениться с жизнью, но нравственное ощущение этого чувства неизменно всю жизнь».

Отношение к жизни с точки зрения логически стройной внутри себя теории неизменно сталкивается с многообразием явлений действительности. Достоевский показывал, к каким страшным результатам может привести «человека идеи» ложная, хотя и вполне логичная для её носителя теория. И Раскольников, и Кириллов, и Крафт убеждают себя логикой, математичностью своих рассуждений. И идея «съедает» их.

Предвзятая идея убивает жизнь, и если ситуация еще не трагедийна, Достоевский, обычно через рассказчика, иронизирует над «идеалистами» такого рода. Председатель суда по делу Мити Карамазова, обнадеживает читателя повествователь, на дело Карамазовых «смотрел довольно горячо». Но, продолжает он, «лишь в общем смысле» (частый у Достоевского прием создания комического эффекта: несоответствие начала и конца высказывания). «Его занимали, — спокойно разъясняется далее, — явление, классификация его, взгляд на него как на продукт наших социальных основ, как на характеристику русского элемента... К личностям участвующих лиц, начиная с подсудимого, он относился довольно безразлично и отвлеченно...»

Великолепное разоблачение софистической логики Достоевский дает, заставляя логически рассуждать недалекого, но с большими претензиями на интеллектуальность Смердякова.

Григорий рассказывает о подвиге русского солдата, принявшего муки, но не согласившегося перейти в ислам.

Смердяков логически доказывает, что в данном случае отказ от веры никаким грехом не был бы. «Ибо едва только я скажу мучителям: «Нет, я не христианин...», как тотчас же я самым высшим божьим судом... от церкви святой отлучен...»

«А коли я уже разжалован, то... по какой же справедливости станут спрашивать с меня на том свете как с христианина... Коли я уже не христианин, значит, я и не могу от Христа отречься,

ибо не от чего тогда мне и отречься будет». Смердякову совершенно безразличен предмет спора — и герой-солдат, и вообще героизм. Для него главное — свою правоту доказать, и оказывается, что при помощи логики это доступно и убогому Смердякову. Мертвенному (Смердяков — смердеть и отдаленно — смерть), эмоционально тупому Смердякову так идет софистика, плоское умствование: «С умным человеком и поговорить любопытно».

Чувствовать мысль, делать или не делать ее своим убеждением — это важнейший момент «живой жизни» Достоевского.

Примечательны слова Страхова с пристальностью тайного, а затем и открытого недруга, наблюдавшего за Достоевским: «Он... необыкновенно живо чувствовал мысль. Тогда он высказывал ее в различных видах, давал ей иногда очень резкое, образное выражение, хотя и не разъяснял логически, не развертывал ее содержания»¹.

Достоевский часто употребляет специально изобретенный им для обозначения чувствуемой мысли термин «мысль-чувство». О мысли, слитой с эмоцией, много говорится и в публицистике, и в романах.

«...а мысли эти крепко у меня засели. Впрочем, сознаюсь, это даже не мысли, а так все какие-то чувства...» (22, 52)...

«Мысль почувствовали... Это хорошо. Есть много мыслей, которые всегда и которые вдруг станут новыми» («Бесы»).

«У Крафта не один логический вывод, а, так сказать, вывод, обратившийся в чувство». «Я, может быть, один так понял, что такое Васин говорил про идею-чувство» («Подросток»).

Регулирующее влияние эмоций в процессе мыслительной деятельности в современной психологической науке признается очевидным фактом². Однако во времена Достоевского это было не столь очевидным. Было принято жесткое категориальное разделение сфер мысли и чувства.

Можно сказать, что Достоевский шел впереди психологической науки своего времени, хотя бы в сфере психологии мышления.

Мысль рассудочная, холодная и мысль эмоциональная рассматривались им со стороны функционирования в человеческой деятельности. Мысль-убеждение обнаруживала большую социальную влияние. Более того, это «разложение» человеческой души на разум и сердце совершалось Достоевским ради определения путей социального переустройства. Достоевский мыслил здесь аналогично, например, Шиллеру, который с просветительской верой утверждал, что разум нашел закон, но он станет силой в мире явлений только став побуждением. Это уже зависит не от рассудка, «но от сердца... и от побуждения»³.

¹ Биография... С. 195.

² Об этом пишет, например, А. Н. Леонтьев в книге «Деятельность, сознание, личность». М., 1974. С. 45.

³ Шиллер Ф. Собр. соч. Т. VI. С. 273.

Но Достоевский, надо сказать, был менее, чем Шиллер, уверен в безошибочности решений сердца.

Чувство не всегда сопровождало мысль истинную, благую. Увлечясь до чрезвычайности можно и мыслью ложной, губительной. Он разоблачает такую «ошибку сердца» Раскольникова в «Преступлении и наказании». Размывается течением жизни и сходит на нет «ротшильдовская идея» Подростка.

Один из любимых сюжетов Достоевского — победа жизни над ложной идеей в душе человека и, следовательно, в его судьбе.

Считал ли Достоевский убийство «по идее» или обогащение «по идее» распространенным явлением? Нет, конечно. Убивали и обогащались без всяких особенных теоретических мотивов. В 70-х годах отмечалась так называемая «эпидемия» самоубийств. Достоевского поражала частая их безмотивность, т. е. пустячность причин. Об этом он пишет в «Дневнике писателя».

А вот в художественные произведения таких самоубийств он не включает. Наряду с самоубийствами, закономерно прекращающими безобразную жизнь «подпольных», самоубийствами жертв социального зла в романах Достоевского есть самоубийства уже совершенно исключительные и даже маловероятные — самоубийства по идее. Так кончает Кириллов в «Бесах» и Крафт в «Подростке».

Кириллова «съела идея» в высшей степени странная, которую он не может даже исчерпывающе сформулировать, ее нужно почувствовать. Столь же странна идея, убившая Крафта: у России нет будущего, я русский, следовательно...

Идейное обоснование имеют действия, поступки большинства героев Достоевского, даже если эти идеи ими не формулируются, а чувствуются.

Если он пишет в подготовительных материалах, что Свидригайлов — отчаяние самое крайнее, а Соня — надежда самая неосуществимая, то в романе отчаяние Свидригайлова следует из его безверия, скептицизма, а надежда Сони — из ее религиозного сознания.

Сообщая в такой мере и столь многим действиям своих персонажей философские, мировоззренческие основания, Достоевский не был абсолютно прав по отношению к тому, как обстояло дело в действительности.

В реальной жизни люди, руководствующиеся идейными соображениями, отнюдь не составляли большинства. Даже сочувствующий, например, революционно-демократическим идеям рядовой русский интеллигент в жизни мог стремиться не к реализации этих идей, а к личной выгоде. Так же обстояло дело и с христианской идеологией: формально почитаемая, фактически она мало влияла на отношения людей друг к другу. Не раздавали богатые имущества бедным, не прощали люди обид.

Создавая мир людей, усиленно сознающих и претворяющих осознанное в практику, Достоевский несколько романтизировал

действительность, творил мир более гуманный, ибо быть человеком значило для него мыслить о мире, искать истину и жить в соответствии со своими убеждениями. Человек не может не ошибаться при этом, но эти ошибки все же достойнее человека, чем жизнь «в свое брюхо», бездумное следование общепринятому порядку. Читатель может не согласиться хотя бы с тем, что мир Достоевского «более человеческий по сравнению с реальным». Ведь не говоря уже о том море человеческого горя, которое разливается по страницам его произведений, и его ярко мыслящие, страстно чувствующие герои, как правило, глубоко несчастны. А человек не хочет быть несчастным. Это правда. Может быть, отчасти «вина» и Достоевского в том, что, например, у западного читателя сложилось когда-то определенное представление о так называемой «славянской душе». Поживший в Париже А. И. Куприн писал однажды, что французы считают ее выражением «черты унылости, удрученности, роковой подавленности, безысходности, непонятости миром»¹.

Читатель, который ждет от литературы развлечения, успокоения, утешения, ничего этого не найдет у Достоевского. Его романы вовлекают читателя в трудный, полный противоречий мир. Его герои требуют соучастия в напряженной работе их мысли, в их страданиях, страстях.

Л. Н. Толстой, отвечая Страхову, мудро сказал: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу. Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее»².

Современная Достоевскому критика не всегда правильно понимала и оценивала своеобразие взгляда писателя на личность. В атмосфере литературно-критической полемики его времени, которая выражала, как правило, столкновения общественно-политических идей, его точка зрения расценивалась иногда как ограниченная и социально индифферентная.

Добролюбов видел ценность творчества Достоевского в том, что тот тонко подметил и талантливо показал определенные психологические явления, а недостаток его в том, что писатель не вскрыл социальных причин этих явлений. Добролюбов, безусловно, прав, указывая на отсутствие у Достоевского анализа воздействующей на характер среды. Его внимание как художника устремлено на личность. И однако романы Достоевского вводят нас в атмосферу конкретной социальной среды. Его романы показывают не только «мистику страстей» общечеловеческих, но и Россию его времени, несмотря на то что в них нет подробного описания быта, предметной среды.

¹ Куприн А. И. Собр. соч. Т. 8. М., 1973. С. 461.

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 66. М., 1953. С. 253—254.

Своеобразие психического в художественной системе Достоевского многими исследователями и позднейшего времени, в том числе советскими, определялось единообразно, но выводы из такого определения делались различные и не всегда убедительные. Так, В. Переверзев писал: «Достоевский думает, что изображаемая им психика не является психикой только определенной среды, что такой тип человека возможен во всякое время и во всякой обстановке»¹. Переверзев считал это аберрацией мысли. Однако это не совсем так.

Своеобразное сращение общечеловеческого и социально-конкретного, как характерное свойство творчества Достоевского, коренится в своеобразии его воззрений на проблему «личность и общество».

Достоевский видел в человеке какие-то неизменные, независимые от исторической действительности качества: «Основные нравственные сокровища духа, в основной сущности своей, по крайней мере, не зависят от экономической силы» (26, 132). Эти «первокачества» по-разному сочетаются в людях, но набор их ограничен — доброта и злобность, сила и слабость, равнодушие и горячность и т. д. Люди в зависимости от обладания этими качествами, т. е. от своего психологического склада, по-разному проявляют себя в социальной ситуации. Достоевского интересуют не отдельно взятые характеры в их психологии (в этом смысле он не психолог), а социальные ситуации, которые провоцируют определенные проявления характеров. С этой точки зрения он рассматривает и искусство прошлого. Он полагает, что психологический «материал» вечен и неизменен. Меняются лишь социальные ситуации. Его интересует не формирование характера в результате воздействия среды. Он не считает это существенным. Его интересует, какие именно характеры выдвигает данная социальная действительность на авансцену общественной жизни. И делает он это ради изучения социальной действительности.

Таким образом, детерминация средой, по сути дела, признается Достоевским, но его понимание этой детерминации нуждается в раскрытии. Люди не формируются средой, — полагал Достоевский, — а приспособляются к среде в большей или меньшей мере, в зависимости от степени самостоятельности, духовной силы. Если ситуация, среда бесчеловечны, то такой приспособившийся всегда несчастен, так как он исказил свою сущность. Так, несчастен Парадоксалист, Ганя Иволгин; не несчастливы только те примитивные, жестокие характеры, чья сущность вполне совпадает со средой, равна ей. Это Лужин, Ламберт, Лебезятников, Стебельков и другие.

Для Достоевского вообще было важно, знаменательно, каким человек хотел казаться. По этому можно судить о среде, провоци-

¹ *Переверзев В. Творчество Достоевского. М., 1922. С. 214.*

рующей определенные качества, каких на самом деле у человека, может быть, и нет. Одному из своих адресатов он пишет, между прочим: «...разумеется, если Вы говорите искренно, но хоть бы и неискренно...» (Письма, III, 256), т. е. для него в данном случае несущественно действительное мнение человека, существенно то, какого мнения, поведения требует ситуация. В конечном счете Достоевского в наибольшей степени интересовали проблемы социальные, к анализу и изображению которых он шел через психологию.

Способность противостоять среде — не абсолютное для Достоевского свойство личности. Скорее это свойство исключительных личностей. Противоречивость натуры человека по Достоевскому наиболее обнажается в рассматриваемой проблеме. С одной стороны, личность должна делать самостоятельный выбор вопреки давлению внешних факторов, с другой же стороны, рядовому человеку эта свобода крайне тяжела, он с охотой предоставляет право сделать этот выбор другим, более сильным. Об этом Достоевский говорит в «Легенде о Великом инквизиторе», подобным «слабым сердцам» посвящен ряд его ранних произведений, смысл которых — «дай слабому человеку волю, он сам ее свяжет и назад принесет».

Поведение людей, думал Достоевский, не обязательно детерминировано средой, скорее оно детерминировано их внутренней «субстанциональной сущностью», и они в наибольшей степени счастливы, если не изменяют под давлением обстоятельств этой своей человеческой сути.

Поведение человека может быть детерминировано идеей. Это очень важный момент концепции человека Достоевского и соответственно его художественного мира. Идея может овладеть человеком со всеми его чувствами, стать его страстью, и тогда уже не обстоятельства направляют человека, а он создает и меняет обстоятельства. Такой «идеализм» имеет вполне реалистический смысл. Идея, которая способна роковым образом определить судьбу человека, а через него и общества, у Достоевского всегда социальная идея, добавим — актуальная социальная идея. Идеи носят в воздухе, есть определенная мода на идеи, есть времена, когда одна и та же идея охватывает одновременно многие умы. Идеи бывают пагубные, ошибочные, вредные. Такая, например, как идея Раскольникова — «сильному все позволено». Таким образом, эти мысли Достоевского, отмечая общность идеи, распространенность в определенной социальной и исторической среде идей сходных, исключали случайность, социальный индетерминизм духовного. Идеи — страсти героев Достоевского, это идеи, которые Достоевский исследовал именно как идеи общественного, а не индивидуального сознания.

Идея для Достоевского — реальная общественная сила. «Да как же не сила? Этому удивляются! Пушкин и «Кавказский пленник» — разве не сила, Жуковский и влияние с ним Шиллера —

разве не сила, зарождающийся социализм и Белинский — да неужто и Белинский не сила? Именно все это сила и даже страшно себя проявившая» (24, 248).

Столь же страшная сила — идея в романах Достоевского, коль скоро она овладела человеком. Она непременно выливается в действие, в поступок. Вот что пишет Достоевский о «человеке идеи» в черновых тетрадах: «Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько *воплощаясь* в него, переходя в натуру, всегда со страданием и беспокойством, и уже раз поселившись в натуре требуя и немедленного приложения к делу»¹.

Соединение в человеческом существе высокой мысли со страстным чувством, вызванным этой мыслью, отмечалось еще Кантом как проявление возвышенного. Для этого Кант использует категорию энтузиазма: «Эстетически энтузиазм возвышен, так как он есть напряжение сил через идеи, вызывающие такой порыв души, который действует гораздо сильнее и длительнее, чем побуждение, получаемое от чувственных представлений»².

У Достоевского много героев-мыслителей разных возможностей ума, разного «диапазона»: от Ивана Карамазова до Лебедева. Сам великий мыслитель, Достоевский хорошо понимал, что мысль человека без нравственного контроля может быть обращена во зло. Ум — манипулятор. Он может и зло обосновать так, что оно как бы и не будет злом. «Глупость пряма, а ум виляет и прячется». Манипуляторское мышление, казуистика всякого рода исследуются Достоевским. Всевозможные проявления уловок мысли, действующей без учета нравственных законов, представлялись писателю симптоматичными для его времени. Одному из своих корреспондентов Достоевский пишет о некоем молодом человеке, который сделал низость: «...тут характерен был особенно, как мне передавали, тот процесс мышления и убеждений, вследствие которых он *не понял...* (не понял низости своего поступка.— *Н. К.*) (Письма, III, 208). В романах мы наблюдаем именно процесс мышления, это существенный элемент изображения человека у Достоевского. Достоевский любит изображать людей, противостоящих обстоятельствам, независимых от них. И это всегда любимые его герои. Разумихин был «тем замечателен, что никакие неудачи его никогда не смущали и никакие дурные обстоятельства, казалось, не могли придавить его. Он мог квартировать хоть на крыше, терпеть адский голод и необыкновенный холод. Был он очень беден и решительно сам, один, содержал себя...» (6, 44). О Шатове он пишет: «Трудно представить себе, какую нищету способен он переносить, даже и не думая о ней вовсе» (10, 28).

Стойкость человеческого духа, его способность противостоять

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского. С. 90.

² Кант И. Соч. В 6 т. М., 1966. Т. 5. С. 275.

внешнему давлению неизменно занимает Достоевского. В образной системе его творчества мы наблюдаем исключительную стойкость «добрых». Они могут по той или иной причине выйти из игры (Мышкин), могут изменить сферу деятельности (как предполагалось — Алеша), но они не могут перестать быть добрыми.

«Верность своей субстанциональности» характеризует положительных героев Достоевского, как и «идеального героя» в эстетике Гегеля. Да и вообще к человеку в изображении Достоевского хорошо применимы слова Гегеля: «Совокупность жизненных обстоятельств, действий, судеб — все это, несомненно, формирует индивида, но его собственная природа, подлинное ядро его умонстроения и способностей обнаруживаются независимо от них, когда он оказывается перед лицом одной великой *ситуации* и великого действия»¹.

Постулируя стойкость добра, выявляя его «незаинтересованный» характер, утверждая независимость человеческого духа от материальной необходимости, Достоевский не только и не столько утверждает свои конечные идеи (диалектичность сознания писателя отвергала, собственно, все конечные идеи и окончательные ответы), сколько полемизирует с материализмом своего времени, с теорией русского революционного движения 60-х годов. Достоевский знакомился с революционными идеями, например, по процессу Нечаева, из материалов которого сделал ложный вывод об антигуманизме социализма: «*Общечеловеки* ненавидят лиц в частности»², о неверии социалистов в духовную природу человека. Такое представление объединяло в сознании Достоевского социализм и капитализм. Против бездуховности, характеризующей, по его убеждению, равно социализм и капитализм, он восстает. Нечаевский «катехизис» современниками, мало осведомленными в революционной теории, принимался как программа революции. Достоевского не могла не поразить содержащаяся в нем идея о человеке как материале для достижения пусть благой и светлой цели.

Мировоззрению Достоевского была близка идея Канта о личности, которая всегда — цель и никогда не может рассматриваться как средство.

Правоммерно здесь и сопоставление идей Достоевского с теорией человека Шиллера, который, высоко оценивая возможности человеческого духа, как известно, шел в этом дальше Канта. Критикуя «категорический императив» Канта, он осмеивает кантовскую мораль «через силу»: «...Стараясь питать к ним (ближним.— Н. К.) презрение, и с отвращением в душе, делая, что требует долг»³.

В то же время Достоевский был далек от шиллеровского антидемократизма. Всякое революционное движение Шиллер рассмат-

¹ Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 227.

² Достоевский Ф. М. Материалы и исследования. Л., 1935. С. 90.

³ Шиллер Ф. Собр. соч. М., 1957. Т. 1. С. 243.

ривал как стремление низших классов «к животному удовлетворению». Поэтому, как говорит В. Ф. Асмус, «личность демократического человека не есть для Шиллера та личность, в которой он признает вслед за Кантом «самоцель»¹. Достоевский и теоретически и практически отвергал элитарные тенденции, будучи активным демократом в мировоззренческом отношении. Всякое деление людей на высших и низших по какому бы то ни было признаку было ему глубоко противно. Идеи элитарного характера не раз им исследовались в романах, и здесь и в прямых публицистических высказываниях Достоевский указывал на опасность таких идей.

В «Легенде о Великом инквизиторе» один из главных вопросов — вопрос о человеке, о его абсолютной ценности. Здесь исследуются противоположные точки зрения на человека. Одну из них представляет Великий инквизитор. Это позиция презрения к человеку как существу бесконечно слабому, суетному и ничтожному. Человек слаб потому, что ему тяжелы любые духовные усилия, в особенности осуществление свободного выбора пути. Он предпочитает бездумное обеспеченное существование. Ему нужен хлеб и освобождение от ответственности. Другую, антонимичную идею в «Легенде о Великом инквизиторе» несет Христос. Она заключается в том, что человек может и должен сам, не полагаясь на чудо и авторитет, выбирать между добром и злом. Его жизнь должна быть непрерывным духовным усилием. «Ты судил о людях,— возражает Христу Инквизитор,— слишком высоко, ибо, конечно, они невольники, хотя и созданы бунтовщиками».

Проблема человека, как она поставлена в «Легенде», лежит все в той же плоскости сопоставления массы и избранных, рядового человека и сильной личности, которая так неотступно приковывала внимание Достоевского. Проблема эта у Достоевского, хотя он и прибегает к символу и иносказанию в ее интерпретации, имеет отнюдь не абстрактный, а вполне социально-конкретный смысл.

Право каждой личности на осуществление социальной функции отстаивалось Достоевским. Не «чудо, тайна и авторитет», которые часто использовались церковью для обезличивания массы, организуют желаемое идеальное общество, а высокое сознание и самосознание ценности каждой личности, ее социальной роли.

Наполеоновская идея Раскольникова, по которой люди могут рассматриваться как материал для деятельности сильной личности, разоблачается в «Преступлении и наказании».

Достоевский знал, что эта идея не раз обретала плоть в истории человечества, принося людям неисчислимые бедствия; в определенном смысле она обосновывала и современное писателю общественное устройство.

Достоевский усматривал в этой идее грозную социальную опас-

¹ Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1963. С. 272.

ность и разоблачил ее главным образом с точки зрения нравственности, с позиций эвдемонизма. Человек не может быть счастлив, живя по этой идее, ибо счастье — в человеческом единении, а идея эта разъединяет.

Разоблачая элитарные идеи с позиций христианской нравственности, Достоевский в конечном счете утверждал ценность личности, каждой личности, независимо от ее общественного ценза, и в политическом смысле боролся своими средствами за демократизацию общества: «В наше время все начинают все сильнее и больше чувствовать и даже понемногу сознавать, что всякий человек, во-первых, самого себя стоит, а во-вторых, как человек, стоит и всякого другого именно потому, что он тоже человек, во имя своего человеческого достоинства» (18, 52).

В романах Достоевского существует в связи с этим своя аксеологическая система. В микрокосме романа герои выдвигаются на первый план и остаются в тени по особым законам, совершенно не совпадающим с действовавшими на сцене современного писателю общества. Нищий студент, проститутка, сумасшедшая, бродяга-крестьянин — светила первой величины в этом микрокосме, в их свете воспринимаются генералы, помещики, вершители официальных судеб. Достоевский как бы хочет сказать: человек везде человек — генерал и лакей, властвующий и униженный. Очевидно предпочтение, которое в художественном мире Достоевского отдается человеку из народа. Хотя такой герой никогда не выдвигается на первый план произведения, он часто выполняет в нем важнейшую функцию носителя добра. Демократизм Достоевского выразился, в частности, в его оценках произведений искусства.

Анализируя одну из картин Якоби, выставленных в Академии художеств в 1861 году, Достоевский говорит об отступлении от реалистических принципов и, следовательно, нехудожественности произведения. При этом он язвительно замечает, что красив на картине только умерший аристократ, а не «подлый народ». Для Достоевского аристократизм в эстетическом отвратителен.

Исходя из идеалистических предпосылок, Достоевский решает проблему свободы, пренебрегая ее общественной обусловленностью. Зависимость личности от среды, социальная обусловленность индивидуального выбора, давление необходимости — эти принципы лежали в основе революционно-демократической литературной критики. Достоевский в оценке явлений искусства в художественной практике исходил из противоположных принципов: личность имеет свободу выбора между добром и злом, и ответственность, таким образом, полностью возлагается на нее. Свобода выступает при этом как высшее проявление человеческой природы. В искусстве свобода в столкновении с действительностью полнее всего проявляется в трагическом. Там, где, как писал Шеллинг, «отвага и величие мысли побеждает несчастье, и свобода выходит из этой борьбы, грозя уничтожить субъект, в качестве абсолютной свободы,

для которой не существует борьбы»¹. Собственно, смирение, пассивность никогда не были лозунгом Достоевского в той мере, как это представлялось его истолкователям типа Розанова, Мережковского, да и некоторым исследователям советского периода. Не говоря уже об объективном содержании творчества, острообличающем, где самый «смиранный», Алеша, выносит моральный приговор садисту — «расстрелять», даже публицистическое, теоретическое наследие, действительно во многом консервативное и охранительное, в общем своем пафосе наступательно и чуждо примиренности. «Считаю себя всех либеральнее, — писал он, — хотя бы потому одному, что совсем не желаю успокаиваться» (22, 7).

Как писал А. В. Луначарский, «Достоевский учит нас всем своим существом, всем своим творчеством, что единственный возможный выход из тогдашнего хаоса открывался через революцию и социализм»².

Такую роль играет прежде всего прямое изображение жертв социального зла. На периферии романов, а в ранних произведениях и в центре произведения — длинный ряд лиц, погубленных нищетой.

Гуманизм Достоевского совсем не совпадает с гуманизмом — филантропией буржуазного толка. Интересно, что помощь бедным как филантропический акт — ситуация, почти не встречающаяся у Достоевского, а если встречается, то разблачивается в самом своем фальшивом существе (Версиков и Оля).

Бедный человек для Достоевского-художника не объект для жалости, скорее жалок богатый: «Малый человек и нуждается, хлеба нет, ребяток сохранить нечем, на вострой соломке спит, а все в нем сердце веселое, легкое. А большой человек опивается, объедается, на золотой куче сидит, а все в сердце у него одна тоска» (13, 302).

Как овеществление зла в его романах присутствуют деньги. «Деньги — это единственный путь, который приводит на первое место даже ничтожество», — говорит Подросток. Вокруг денег свивается сюжетная прагматика — «Пакет с розовой ленточкой» в «Братьях Карамазовых», деньги процентщицы в «Преступлении и наказании», наследство в «Подростке», «Сто тысяч» и наследство князя в «Идиоте» — это символ и двигатель зла.

То, что «собственность разъединяет», осознается писателем очень остро. Капиталистический мир обрекает личность на бесконечное одиночество. Достоевский создает образ капитализирующегося Петербурга, населенного одинокими людьми. «Сколько угрюмых лиц простонародья, торопливо возвращавшегося в углы свои с работы и промыслов! У всякого своя угрюмая забота на лице и ни

¹ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 398.

² Ф. М. Достоевский в русской критике. М., 1956. С. 434.

одной-то, может быть, общей, всесоединяющей мысли в этой толпе! все врознь» (13, 64).

Мир всеобщего обособления и эгоизма, который фиксировал его художественный «глаз», полярно противостоял эстетическому идеалу писателя. Он искал корни зла, и, «опуская общество», возвращался к анализу человеческой души.

Зол или добр человек? Характер ответа на этот вопрос имеет концептуальное значение для эстетики Достоевского. Исследование этой проблемы привело писателя к художественному открытию «двойничества», к своеобразному решению многих проблем художественной формы.

Человек, по Достоевскому, не добр и не зол — он и зол и добр одновременно. В его душе идеал «мадонский» и идеал «содомский» одновременно — это, пожалуй, единственное утверждение о концепции человека у Достоевского, которое можно сделать без колебаний. Однако о диалектике добра и зла в человеческой душе говорили до него и другие. Это не было открытием. Это знал Шекспир, показывая добро во зле и зло в добре в «Макбете». Диалектика души хорошо известна Толстому. Почему же все критики и исследователи Достоевского так единодушно говорят об открытии Достоевским двойственности человеческой души, сознания и т. д.?

Видимо, потому, что идея о двойственности у Достоевского была не столько мировоззренческой, философской идеей, а «идеей эстетической», не в логике, а в целостном осознании и художественном воплощении ее сила у Достоевского. Как идея «эстетически осознанная», она жизненно полна, многоаспектна, уходит вглубь и много теряет от попыток подвергнуть ее логическому анализу. Тем не менее это делали многие исследователи и приходили к выводам самым разнообразным.

Концепция диалектики личности (а через нее диалектика действительности вообще) определяла не только содержание творчества Достоевского, но и формировала его метод, была философской подосновой его видения. Воспринятая им из реальности, обусловленная историко-социальным своеобразием времени, своеобразная концепция личности определила и художественную систему писателя. В художнической судьбе Достоевского мы наблюдаем необыкновенно выразительный случай влияния действительности на метод художника. Своеобразие действительности выразилось здесь не только в образной системе как результате творческого процесса, но в самом способе видеть эту действительность и воспроизводить ее в соответствующих ей формах.

Двойничество как эстетическая проблема входит в художественный мир писателя еще в начале творческого пути. Он пишет повесть «Двойник», удивившую читателей необычайностью прежде всего формы и даже неприятно удивившую. Самому Достоевскому не нравился «Двойник», он не включил его в прижизненное собрание сочинений, но идею его он считал замечательной, светлой. Добро-

любов определил тему произведения так: «Раздвоение слабого, бесхарактерного и необразованного человека между робкою прямою действий и платоническим стремлением к интриге»¹. Впоследствии повесть получала множество других толкований.

Современная Достоевскому критика редко, но все же обращала внимание на явление раздвоения его героев. В журнале «Дело» за 1881 г. мы находим интересное замечание о том, что герои Достоевского не только раздвоены, но растроены и т. д. Автор статьи объясняет это явление художественной слабостью писателя. Дело якобы в том, что у него «анализ» преобладал над синтезом, синтезировать он просто не умел.

Последствия об этом уже не говорят как о слабости, а чаще как о своеобразии, специфике его таланта, расширяя при этом проблему до определяющей все творчество полярности. Достоевский «совмещает в себе ангела и дьявола. Никто не заражает в такой степени своим религиозным экстазом, как Достоевский, и никто не опускается в такие неизмеримо глубокие бездны неверия»² (или рассматривали эту проблему исключительно в образной системе, не отвлекаясь, впрочем, от ее философских корней). «Раздвоенность — типичнейшее состояние героев Достоевского... Мысль о раздвоенности человека — она из краеугольных в творчестве...»³

История «достоевсковедения» накопила большой материал о двойничестве. Кажется, выявлены все очевидные и гипотетические двойники, во всех художественных вариантах. Здесь и просто данное автором как факт двойничество Версилова, здесь и не данные, но понятные, прозрачные двойники Ивана Карамазова — черт и Смердяков. Предполагают, что Свидригайлов — alter ego Раскольникова, что Шатов, Кириллов, Петр Верховенский — разные лица Ставрогина и т. д. и т. п.

Нас интересуют те случаи, когда из эмпирических наблюдений делались какие-то обобщения и художественное явление эстетико-философски осмыслялось.

Для многих исследователей было очевидным, что этот факт художественного плана должен быть объяснен как следствие философских взглядов писателя; в философии искали и находили его истоки. Впрочем, для любого автора, знакомого в какой-то мере с диапазоном философской осведомленности Достоевского, эта задача не была сложной. Даже можно сказать, что решение ее лежало на поверхности. Если в человеке есть злое и доброе начала (а именно это олицетворяется в двойниках) и эти начала в какой-то мере равносильны и равноценны, то отсюда рукой подать до скептицизма Канта, до вечного и неразрешимого колебания между тезисом и антитезисом. Такое философское объяснение

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. Т. III. С. 342.

² Венгеров С. А. Очерки по истории русской литературы. С. 83.

³ Гус М. Иден и образы Достоевского. М., 1962. С. 399.

дает, например, Голосовкер в работе «Достоевский и Кант». Он пишет: «Вопрос о раздвоении (Иван — черт) здесь не психопатологический, а философский. Здесь не только проблема двух антагонистических мирозерцаний, но и проблема дуализма, контрверзы и диалектики по существу, ибо сам Иван Федорович... — диалектический герой кантовых антиномий...»¹ Так, двойничество возводится к философскому кантианству Достоевского, что в конце концов «выпрямляет» проблему, логически упрощает ее. Правда, Голосовкер говорит о том, что Достоевский спорит с Кантом и успешно опровергает кантовский скептицизм, однако некоторая «подгонка» под желаемый вывод в работе заметна. Впрочем, к этому располагает эссеичность авторского стиля, рассчитанная на эмоциональный эффект, в котором работе отказать действительно нельзя.

Существует еще один оттенок мотивировки двойничества у Достоевского. Достоевский подвергал анализу идеи. Он поворачивал одну и ту же идею под разным углом зрения и показывал углубляющие ее варианты. Эта вариантность одной и той же идеи, воплотившись в образах, дала двойников.

Эту мысль высказывает и Голосовкер: «...герои Достоевского... не только люди... они и проблемы или идеи, причем у одной и той же идеи несколько ипостасей»². Эту же мысль мы находим в работах М. Бахтина и еще ранее у А. Слонимского, который пишет, что тема двойника связана с отражением у Достоевского идеи в нескольких образах. Так, Лебядкин — Верховенский — Кириллов — Шатов, по его мнению, «являются разветвлением ставрогинской идеи, как бы эманацией его духовной сущности»³, таким образом, «один и тот же образ является в романе в двойном, тройном, даже четверном отражении»⁴.

Ретроспекция от художественного материала к философии Достоевского вообще требует необыкновенной осторожности в анализе этого материала, и в особенности в рассматриваемой проблеме. Иногда в термин «двойничество» вкладывается разное содержание. Когда Д. Заславский говорит о Ставрогине: «Душа его раздваивается между добром и злом. Он в равной мере способен и на подвиг и на бесчестье»⁵, это одно наполнение понятия. Это скорее «широкость», о которой так любит говорить Достоевский как о специфически русской черте. Как свойство человеческой природы «широкость» оценивается Достоевским положительно в качестве богатой потенции. Именно это изначальное свойство национального духа находится, по Достоевскому, в связи со способностью русских воспринять как свои чужие идеи, с русской «все-

¹ Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. С. 34.

² Там же. С. 41—42.

³ Слонимский А. «Вдруг» у Достоевского // «Книга и революция». 1922. № 8. С. 10.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ Заславский Д. И. Ф. М. Достоевский. М., 1956. С. 63.

человечностью». Однако в реальной действительности способность «чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время» является следствием растворения этических норм. Например, стряпчий Маслобоев в «Униженных и оскорбленных» ненавидит зло и сочувствует доброму, однако принимает зло как неизбежность, принимает аморальные отношения, в поступках руководствуясь двойственными импульсами.

Другое наполнение понятия «двойничество» представляет то специфическое явление творчества писателя, которое заключается в ясно ощутимой вариантности одного и того же образа в двух или нескольких, включение этих «двойников» и «тройников» в одну и ту же образную систему.

Но безусловно, что и первое («широкость» как элемент концепции личности) и второе (творческий прием, воплощающий эту концепцию) имеют одну «родину» — действительность. Конкретную действительность, современную писателю. Двойничество всех вариантов в творчестве писателя явилось отражением процессов реальности. Этот вывод делали даже абсолютные противники материалистической эстетики. Так, Н. Бердяев отмечал, что Достоевскому открылось новое в человеке — раздвоение, что говорит о действительности как основе этого открытия. Правда, его действительность — психологическая: душа усложнилась, но и в какой-то мере общественно-историческая: потерялись критерии добра и зла.

Действительно, критерии потерялись, но Достоевский был ближе Бердяева к исторической и социальной правде, когда связывал эту потерю «общей идеи» с капитализацией общества, с буржуазным индивидуализмом и «раздробленностью» общества.

Противоречивость человеческих проявлений Достоевский встречал в изобилии — от самых высоких психологических драм, какие он наблюдал в судьбе своего друга Шидловского, метавшегося между религиозным самоотречением и романтическим самоутверждением, до самых бытовых, повседневных, которые он мог наблюдать в своей семье, где, как говорит один из биографов писателя, он, может быть, впервые «обнаружил способность людей раздваиваться и совмещать смирение со спесью и наглостью»¹. Он видел и определенную роль бессознательного в человеке, но никогда не апеллировал к бессознательному в объяснении противоречивости человека. Не подсознательное — источник зла, как это постулировалось психоаналитиками, а отсутствие идеала, которое приводит человека к колебаниям между добром и злом. Отсутствие идеала не вина человека, а его беда, так как сама действительность разрушает все идеалы. Таков был объективно ход мыслей писателя.

Несомненно, что субъективно Достоевский был художником, предрасположенным к видению мира в его противоречиях, зыбкости, неустойчивости; здесь сыграли роль и его философские сим-

¹ Заславский Д. И. Ф. М. Достоевский. С. 7.

пации, и его редкий дар психологического анализа; но и объективный мир, который ему предстояло отобразить, располагал к такому видению, «выбирал» себе художника. Видение Достоевского наиболее соответствовало объекту, оно было своевременным. Новая действительность определила и своеобразие метода отображения, использование новых приемов художественного изображения.

Двойничество в образной системе явилось выражением своеобразного видения мира Достоевским, плодом диалектики субъективного и объективного в его творчестве.

О художественной функции раздвоенности в образной системе Достоевского высказывалось много интересных мыслей. Общеизвестны тонкие наблюдения М. Бахтина, который связывает двойничество со спецификой видения писателя в пространстве, а не во времени. Бахтин пишет: «Внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником»¹.

В литературоведческих работах часто исследуется фантастическое у Достоевского, которое он не раз использовал именно для того, «чтобы резким и отчетливым образом показать» раздвоенность героя. Высказывалась мысль о том, что двойничество «старый романтический прием: глубина трагедийная воспринимается острее от сопоставления с плоским и пошлым самодовольством, если образы показаны на аналогичной психической или идейной основе»².

Другое освещение дает проблеме Ф. Евнин: «Смысл двойничества Голядкина не во внутреннем раздвоении, а во внешнем замещении, вытеснении его из занимаемого им места в жизни»³. И все это для каждого рассматриваемого исследователем литературного факта верно, хотя, может быть, и не до конца исчерпывает все возможности его толкования.

Видимо, это явление вообще многозначно, являясь проекцией зыбкой и неустоявшейся в общественной и личностной сферах действительности, результатом своеобразия художественного синтеза Достоевского.

Существует еще один аспект двойственности сознания, который выделяется Достоевским как явление особенное; он называет его рефлексией. Это явление не может рассматриваться непременно как дефект личности, наоборот, оно свидетельствует скорее о наличии нравственного самоконтроля, обеспечивающего этическую цельность поступков. Это явление никак нельзя ставить в один ряд с другими проявлениями двойничества как разрыва между мыслью и волей, как выражения этической беспринципности. Достоевский как раз положительно оценивал явление рефлексии, в чем с ним можно в

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 48.

² Долинин А. Последние романы Достоевского. С. 77.

³ Евнин Ф. Об одной историко-литературной легенде // «Русская литература». 1965. № 3. С. 12.

какой-то степени согласиться. «Раздвоенность,— писал он одной из своих корреспонденток,— самая обыкновенная черта у людей, не совсем, впрочем, обыкновенных. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человека встречающаяся в такой силе, как у вас. Вот и поэтому вы мне родная, потому что это раздвоение в вас точь-в-точь как и во мне... Это сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе вашей потребности нравственного долга к самому себе, к человечеству. Вот что значит эта двойственность» (Письма, IV, 136—137). Об этом положительном осмыслении Достоевским явления раздвоенности говорил в своих воспоминаниях и Страхов. В Достоевском, писал он, было «раздвоение, состоящее в том, что человек предается очень живо известным мыслям и чувствам, но сохраняет в душе неподдающуюся и неколеблющуюся точку, с которой смотрит и на самого себя, на свои мысли и чувства. Он сам иногда говорил об этом свойстве и называл его рефлексией»¹. Правда, с точки зрения идеала цельного человека рефлексия представляется нежелательной, но как явление современной Достоевскому действительности рефлектирующее индивидуальное сознание, хотя и не могло не быть «несчастливым» сознанием, все же было предпочтительнее для Достоевского по сравнению с цельной буржуазной личностью, воплощение которой он дал во многих художественных образах (Лужин, Ламберт, Ракин и др.).

В связи с этим явлением находится тема совести. Проснувшаяся совесть, муки совести — это всеобъемлющая тема Достоевского. Это и муки Вельчанинова из «Вечного мужа». Светский человек, имевший не одну любовную историю и относившийся к ним всегда легко, вдруг с необычайной силой переживает страдания безвинного, кроткого, обиженного мужа одной из своих любовниц. Это не муки внешнего возмездия, а муки внутренней кары, муки совести. Те же муки совести в неосуществленном сюжете, о котором рассказывает С. В. Ковалевская. Сюжет любовный той иронией по поводу эстетства, красоты, сопровождающей покой, уют, душевную дремоту. «Герой — помещик... очень хорошо и тонко образованный, бывал за границей, читает умные книжки, покупает картины и гравюры...» Однажды, проснувшись, он испытывает блаженство покоя и благополучия. Он вспоминает при этом «удивительную полосу света, падающую на голые плечи св. Цицилии в Мюнхенской галерее. Приходят ему тоже в голову очень умные места из недавно прочитанной книжки «О мировой красоте и гармонии». И вдруг он испытывает боль и вспоминает о низости, которую совершил когда-то»².

Простота как примитивность в самосознании вообще не привле-

¹ Ф. М. Достоевский. Биография... С. 175.

² Чешихин-Ветринский В. Е. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах. Ч. I. С. 110—111.

кала Достоевского в человеке. Простота привлекала его как цельность, для которой самосознание послужило условием. Отправлявшегося на поселение писателя ободряли: «Там люди простые». Достоевский писал: «Да простого-то человека я боюсь больше, чем сложного» (Письма, I, 138). Рефлексия сама по себе не является порочной, она становится такой при отсутствии у личности твердой этической основы. В этом случае рефлексия может приобретать самые капризные психологические формы. Достоевский с уважением относился к личности А. И. Герцена (исследователи говорили, кстати, о некоторой идеологической и психологической родственности Достоевского и Герцена)¹, но Герцен представлялся Достоевскому поэтической натурой, без жестких идейных принципов, что было, конечно, одной из ошибок Достоевского, который при всей проницательности часто ошибался в людях, с которыми сталкивался в жизни. Герцену, по мнению Достоевского, была свойственна рефлексия в одной из своих вариаций, как способность «сделать из самого глубокого своего чувства объект, поставить его перед собою, поклониться ему, и сейчас же, пожалуй, и насмехаться над ним» (19, 56).

Представление о двойственности человека у Достоевского значительно сложнее, чем в классическом идеализме. По Канту, человек двойствен потому, что как разумное существо он принадлежит царству свободы, но как чувствующее он включен в сферу действия законов необходимости. Эта концепция смыкается с христианским дуализмом и логически упрощает сложные мотивации поведения, сводя их к двум неизменным категориям.

Круг идей о познании, о возможностях человеческого ума составляет важнейшую часть идей Достоевского о человеке и имеет самый прямой выход в его эстетику. Как уже говорилось, мысль об ограниченных возможностях «эвклидова ума» мучила его так же, как Ивана Карамазова. Это была мука «космогонического» варианта, сознание невозможности познать окончательный смысл мира, человеческого существования. Достоевский склонен был не доверять уму (в смысле ума логического, анализирующего) в его посягновениях на объяснение жизни, в особенности человека. Это не значит, конечно, что он призывал отказываться от познания и анализа; нет, его собственная деятельность публициста и художника имела одной из главных целей именно познание! Он указывал лишь на относительность всякого знания, особенно о таком бесконечно сложном объекте, как человек. Не обладая конечной истиной о человеке, считая, что такая истина не может быть вообще в обозримом будущем получена человеком, Достоевский призывал к осторожности в выводах, указывал на художественную и идейную

¹ Долинин А. Достоевский и Герцен // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. 1922, Сб. 1; Ганжулевич Т. Достоевский и Герцен в истории русского самосознания. СПб., 1907.

лживость произведений искусства, авторы которых уверены в том, что владеют окончательным знанием, и навязывают это знание читателю.

Для Достоевского как писателя было принципиально важным не показывать свое лицо читателю. Можно сказать, что это принцип принципов художественной формы его романов. Показывая «неслиянные сознания» своих героев в их равноценности, их идейные позиции в равной аргументированности, Достоевский подчеркнуто избегает выводов и оценок. В каждом романе есть лицо, которое выполняет в конечном счете прежде всего функцию сокрытия лица автора,— это рассказчик. Местный обыватель рассказывает о событиях в провинциальных городках («Братья Карамазовы», «Бесы»). Любопытно, что человек этот рядовой, на большие обобщения и анализ не претендует, рассказывает, стараясь быть по возможности точным и объективным; оценки он, конечно, дает, но самая его личность такая стертая, нарочито обыденная, что и оценки эти уже характером личности ставятся под подозрение. Может ли он оценить все это верно? Устраняясь из романа сам, Достоевский поручает повествование лицу, которое в наименьшей мере могло бы навязать читателю какие-то свои оценки и суждения.

Такая специфика художественной формы романов Достоевского совсем не говорит ни о его моральном релятивизме, ни об отсутствии определенности во взглядах на человека и его будущее. Разрешение конфликтов в его романах, их пафос свидетельствуют достаточно об идеале писателя, о его нравственных критериях. У Достоевского были вполне определенные представления о человеке. Но важнейшее из этих представлений заключалось в том, что человек сложен.

* * *

Исключительным предметом искусства, по Достоевскому, является человек. Антропоцентризм искусства Достоевского объясняется спецификой его философских воззрений на личность и общество. Человек, по Достоевскому, имеет изначально данную природу и, хотя общество и оказывает определенное формирующее влияние на личность, оно всегда выступает как вторичное по сравнению с внутренней обусловленностью личности. По представлению Достоевского, через человека можно изучать общество и в его настоящем, и в тенденциях будущего, так как общественный прогресс осуществляется только через душу человека путем личной и через нее общественной нравственной эволюции.

Саморазвитие характера в системе требований Достоевского, предъявляемых к реалистическому искусству, желательно, но на несколько иных основаниях, нежели в традиционном к тому времени русском реализме. Следуя своей концепции человека,

Достоевский призывает показывать не становление характера под влиянием внешних обстоятельств, что само по себе не исключается, но не представляется ему идейно важным, а противостояние характера среде. Следуя идеалистической антропологии, Достоевский считает возможным преодоление детерминации нравственным усилием и в художественном творчестве осуществляет эксперимент с целью утверждения силы человеческого духа. Постулируя бесконечную силу человеческого духа, Достоевский ставит героя, носителя этой идеи, в самые неблагоприятные для сохранения индивидуальности условия, с тем чтобы доказать возможность торжества над силой обстоятельств. Однако конфликты романов Достоевского, которые, как пишет В. Я. Кирпотин, представляют собой в конечном счете конфликт лица с миром, обычно разрешаются поражением лица, и это обстоятельство, как верно заметил тот же В. Я. Кирпотин, восстанавливает, хочет или не хочет этого лицо, «значение детерминированной причинности, с которой надо бороться совсем иначе, опираясь на познание законов мира — вселенной и мира — общества...»¹.

Психология у Достоевского служит средством исследования общества и дальнейшей судьбы человечества, так как, по мысли Достоевского, судьба человечества может быть предугадана путем решения загадок человеческой природы. В силу противоречивости проявлений сущности человека, которые наблюдал Достоевский в фактах действительности, человек как эстетический объект представлялся ему во всей многоаспектности, которую необходимо соответственно отразить в искусстве.

Ориентация Достоевским деятельности художника на человека как главный объект имела и гуманистический смысл, так как утверждала изображение человека в его ценности, независимой от выполняемой человеком социальной функции, с точки зрения идеала как возможной гармонии единичного локального бытия и бытия общественного.

¹ Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972. С. 190.



4

ПРАВДА В ИСКУССТВЕ

Что такое правдивое изображение действительности, если полное соответствие изображения объекту в принципе невозможно да и не нужно? (Зачем дублировать природу?). Отраженная действительность непременно откорректирована художником в соответствии с его представлениями об этой действительности, искусстве, в соответствии с его идеалами (или же в соответствии с отсутствием всего этого). А так как эти представления и идеалы в зависимости от идейных, в конечном счете социальных позиций людей были очень разными, то и определение правдивости искусства во времена Достоевского расплывалось, теряло определенность. Определенным и всеобщим для критики различных направлений было требование правды от искусства, если не учитывать малопопулярных и совершенно неактуальных для русской общественной жизни середины прошлого века отголосков кантианства в работах некоторых теоретиков, которые вообще снимали проблему правды, следуя агностицизму Канта.

Реализм, как правдивое отражение действительности в искусстве, приобретает непререкаемый авторитет. В журнальных статьях 60-х годов термин «реализм» могли употребить как синоним терминам «художественность», «мастерство», «творчество». Например, А. Н. Островский в 1877 г. писал: «Реализм не есть что-нибудь новое, но есть ни более, ни менее как настоящее творчество»¹. Однако, какое разнотолкование терминов существовало при этом!

Достоевский безоговорочно называл свое творчество реалистическим.

Однако современная Достоевскому литературная критика чаще всего не видела в его произведениях жизненной правды. Так, признавая, что Достоевский «талант крупный», критик радикального «Дела» с иронией писал об односторонности его таланта, язвительно заключая: «Вранье составляет характеристическую особенность его творчества»².

Реакционный критик Авсеенко тоже утверждал, что Достоевский не реалист, так как якобы обнаруживает в творчестве полное незнание действительности³. Дело здесь не только в том, что

¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. XIII. С. 162.

² «Дело». 1876. № 5. С. 312 первой пагинации.

³ «Русский мир». 1875. № 27. С. 55.

первый критик исходил из соображений политического, а второй — «эстетического» характера, но и в том, что в понятия «правда», «действительность», «реализм» вкладывалось ими разное содержание.

Термин «реализм» в смысле художественного метода и литературного направления стал применяться в 60-х годах прошлого столетия.

Для Пушкина, Гоголя, Белинского существовал его синоним «поэзия действительности»; Белинский ввел, кроме того, соответствующее реализму понятие «натуральная школа». Но вместе с этим и в 60-е годы, и позже термин «реализм» могли употреблять для обозначения философского направления, трезвого, делового взгляда на жизнь. В таком случае реализму противопоставляется идеализм. Это осмысление термина было очень распространено. Им пользовались Писарев, Герцен да и теоретики противоположного направления. Так, эклектик А. Немировский писал: «Реализм — это мировоззрение каузальное, объяснение явлений в природе и человеке из причин; идеализм — это мировоззрение телеологическое, объяснение явлений в природе и человеке из целей»¹.

Такое расширительное понимание термина «реализм» восходит к имевшему большое влияние на формирование личности Достоевского Шиллеру, который рассматривал реализм как «подчинение природе», объективной необходимости. Шиллеровское понимание реализма разделял единомышленник Достоевского в вопросах искусства А. Григорьев. Так, в статье «Реализм и идеализм в нашей литературе» он пишет: «...у реализма воззрения есть... требования. Одно из них то, чтобы брать лица, страсти их и положения не в исключительной среде, а в среде наиболее общей, не в такой обстановке, в которой им можно развиваться как угодно на свободе, а в обстановке чисто практической, мешающей развиваться им совершенно свободно...»².

Позднее, в 70—80-х годах, после того как «Вестник Европы» опубликовал теоретические статьи Золя, термин «реализм» мог употребляться в значении «натурализм», «золаизм».

Полисемантизм, который возникал в научной, особенно философской терминологии в ее историческом существовании, нужно учитывать и анализируя высказывания Достоевского о реализме. Он также подразумевал не всегда одно и то же, употребляя этот термин. «Реализм есть ум толпы, большинства, не видящий дальше носу, но хитрый и проницательный, совершенно достаточный для настоящей минуты»³. В этой записи Достоевский вкладывает в термин «реализм» тот же смысл, что и А. Григорьев, писавший в одной из своих статей о реализме «нравственных воззрений

¹ Немировский А. Наши идеалисты и реалисты. СПб., 1887. С. 271.

² «Светоч». 1861. Кн. IV. С. 26 третьей пагинации.

³ «Литературное наследство». Т. 83. С. 628.

Перепетуи Петровны». Когда же Достоевский писал: «в одном реализме нет правды»¹, — он имел в виду натурализм. Дальнейшие заметки развивают эту мысль следующим образом:

«Фотография и художник.

Зола просмотрел в Ж. Занде (в первых повестях) поэзию и красоту...

При одной только «жизненной правде [по мне] правде, по мнению Зола), из которой нельзя извлечь никакой мысли»².

Все сказанное относится к внешней, терминологической стороне дела. По существу же воззрения Достоевского на реализм, правду в искусстве последовательны и недвусмысленны, и формировались они в условиях эстетической борьбы его времени в спорах с натурализмом.

Часто в разной связи Достоевский выступает против практически и теоретически активно заявлявшего себя натурализма.

Натурализм в русской литературе выливался в большое количество фактографических произведений; литераторы, руководствуясь похвальным стремлением быть в литературе максимально правдивыми, избегали обобщений, выбора фактов; предпочтительным становится жанр «физиологического очерка». Это направление стало заметным явлением литературной жизни в России 60-х и 70-х годов. В нем рядом с литературой «обывательской», которая по идеологической основе была охранительной (недаром когда-то на ее защиту вставал Ф. Булгарин³), нужно различать струю обличительной литературы, которая сыграла положительную роль в революционном процессе, фиксируя факты ужасающей российской жизни, делая их известными обществу. Но этот вопрос другого порядка. В отстаивании же правды реализма по сравнению с эмпирической правдой натурализма Достоевский был прав и убедительно аргументировал свою точку зрения.

Не будет правды изображения, если литератор «приходит, например, на площадь и, даже не выбирая точки зрения, прямо, где попало, устанавливает свою фотографическую машину. Таким образом, все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как *есть*», но в таком случае в картину войдет и случайное по отношению к какой-то идее картины (ведь она должна же быть, иначе придется растянуть изображение на сто томов). «Это путаница, а не точность» (19, 180). «Фотографический снимок и отражение в зеркале далеко еще не художественные произведения (19, 153)», — пишет Достоевский в обзоре «Выставки в Академии художеств за 1860—1861 год». «Точность

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 628.

² Там же.

³ «Нынче мода в самых обыкновенных и простых положениях насильственно отыскивать, выжимать, так сказать, какую-то небывалую, высокочинаменательную сторону, тонко анализировать «внутренний мир» души, сердца, другими словами, делать из мухи слона» // «Северная пчела». 1840. № 22.

и верность нужны, элементарно необходимы», но они лишь средство, чтобы подняться на «высоту правды художественной», которая возможна при условии собственного художнического взгляда, освещающего изображаемое.

«Правда реальная», т. е. правда факта, далеко еще не правда впечатления, т. е. правда искусства. «...Мало еще выставить верно все данные свойства лица; надо решительно осветить его собственным художническим взглядом. Настоящему художнику ни за что нельзя оставаться наравне с изображаемым лицом, довольствуясь одною его реальною правдой: правды в впечатлении не выйдет» (21, 97).

Достоевский убежден, что эмпирическое изображение не выскажет никакой правды о действительности. В фотографии (как ее понимали в то время) нет правды, так как правда не лежит на поверхности явления, ее нужно открыть. Здесь Достоевский последовательно развивает идеи Белинского.

В одной из статей об искусстве в 1873 г. Достоевский пользуется системой доказательств, которую употребил с аналогичной целью Белинский в 1847 г. Достоевский пишет в этой статье о художниках, которые «ударились в жанр», так как только жанр позволяет «изображать действительность как она есть», но, возражает Достоевский, «такой действительности совсем нет», «надо дать поболее ходу идее». «Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому и отыскивает «главную идею его физиономии», тот момент, когда субъект наиболее на себя похож» (21, 75). Белинский в первой статье серии «Взгляд на русскую литературу 1847 года» утверждает, что романист «должен проникнуть мыслию во внутреннюю сущность дела... Кажется, чего бы легче было верно списать портрет человека... Обыкновенный живописец сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается ни малейшему сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все как-то недовольны им, вам кажется, будто он и похож на свой оригинал и не похож на него... Но пусть с него же снимет портрет Тыранов или Брюллов, и вам покажется, что зеркало далеко не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это будет уже не только портрет, но и художественное произведение в котором схвачено не одно внешнее сходство, но вся душа оригинала»¹.

Достоевский не раз выступает с критикой натурализма Золя. Золя, в сущности, не был столь крайним натуралистом, как представлялось Достоевскому, скорее его теория иногда доводилась до крайности в пылу теоретических сражений. В наброске «Крити-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. 1956. Т. X. С. 303—304.

ческие замечания. Zola» Достоевский пишет в частности: «Он будет описывать каждый гвоздик каблука, через четверть часа, как солнце взойдет, он будет опять описывать этот гвоздик при другом освещении. Это не искусство. Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово. А то кидается во все стороны и тащит 10000 слов [но] и все не может высказать, и это с самым полным самодовольствием...»¹.

Натурализм (а это направление часто называлось в то время реализмом) представлялся мыслителю Достоевскому реализмом, которому не достает ума. Намерение правдиво отразить действительность есть. В этом смысле начальные позиции заявлены как реалистические в лучшем варианте, но нет способности к предварительной мыслительной работе. Нет отбора фактов, нет обобщающей мысли — отсюда и многословие, болтливость, расплывчатая мысль в размазанной форме.

Правда искусства, по Достоевскому, осуществляется путем отбора материала действительности и его оценки с точки зрения идеала. Правда заключается не в зеркальном отображении объекта, а в верности субъективного взгляда художника на объект. Верность же эта определяется уровнем мировоззрения художника, верностью его идеала. С этой точки зрения Достоевский критикует, например, картину Ге «Тайная вечеря»: «Вот сидит Христос — но разве это Христос? Это может быть и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, но не тот Христос, которого мы знаем... нет исторической правды: тут даже правды жанра нет, тут все фальшивое» (21, 76). Не следует упускать из виду, что христианский идеал Достоевского, который лежит в основании этого суждения, отнюдь не прогрессивный идеал. В этой связи интересно почти буквальное совпадение высказывания Достоевского с оценкой той же картины, которую сделал А. Никитенко, отрицавший «фактографию», натурализм с идеалистических позиций. Никитенко записывает в дневнике: «Картина эта сделала на меня неприятное впечатление. Христос похож на какого-то молодого парня, кручинящегося о чем-то. Это они называют простотою в духе новейшего искусства. Ведь идеалов положено не иметь ни в поэзии, ни в живописи...»²

Однако самая борьба против натурализма была прогрессивной в эстетике. Дело было лишь в том, какие идеалы при этом пропагандировались. Революционно-демократическая эстетика также боролась против натурализма во имя революционного идеала.

Гегель, как известно, видел в натурализме следствие неизбежного процесса разложения искусства: «Чем больше это искусство становится мирским, тем в большей мере оно захватывает конечные явления мира. Эти явления становятся излюбленными пред-

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 618—619.

² Никитенко А. В. Дневник. М., 1955. Т. 2. С. 367.

метами его изображения, оно делает их полностью значимыми, и художник чувствует себя хорошо, изображая их такими, каковы они есть»¹. Достоевский совсем не считал явление натурализма закономерным и неизбежным, он верил в возможности реализма противостоять эмпирике и боролся за реализм.

Критика Достоевским натурализма, в которой он объективно солидаризировался с прогрессивной эстетикой, естественно вытекала из основных положений его эстетической концепции. Натурализм писатель видел не во всяком детальном и достоверном изображении объекта, а в бесцельности этого изображения, в отсутствии субъективной обработки жизненного материала. Если же цель автора заключается в достоверном показе явления, который сам по себе имеет для него «высший» смысл, такое явление уже не натуралистично.

Интересно, что внимание Достоевского много раз привлекала картина Гольбейна «Смерть Иисуса Христа», где крайне натуралистически изображается разложение, физическая смерть. Однако эта картина не вызывает у Достоевского той отрицательной реакции, которую вызвала, например, картина Ге «Тайная вечеря». А. Г. Достоевская записала в дневнике после посещения картинной галереи в Женеве: «Положим, что это поразительно верно, но, право, это вовсе не эстетично, и во мне возбудило одно только отвращение и какой-то ужас. Федя же восхищался этой картиной»². Впечатление было очень глубоким, так как картина не раз фигурирует в романах. Она висит в комнате Рогожина, о ней говорит Мышкин: «Вера может пропасть». Достоевский усматривал в достоверном изображении смерти Гольбейном определенную сложную идею, которая волновала его самого, в которую входит и мысль о том, что не чудо должно быть основанием веры (если божественное тленно, божественно ли оно?).

Творческий метод Достоевского, бесспорно, складывался под влиянием романтических традиций. И в пору зрелости он сохранил симпатию к романтикам; всегда высоко оценивал творчество Гюго, Гофмана и в своей борьбе за реализм Достоевский руководствовался рядом теоретических принципов, характерных для эстетики романтизма — например, принципом отражения действительности в становлении, динамике, в исключительных, статистически редких явлениях. Именно эта сторона эстетической концепции писателя в работах некоторых зарубежных исследователей служит обоснованием определения его творчества как своеобразного романтизма³.

Однако принципы романтизма вошли в систему реалистической

¹ Гегель. Эстетика. Т. 2. С. 306.

² Дневник Достоевской А. Г. М., 1923. С. 366.

³ См.: Jean Weisgerber. Faulkner et Dostoievski. Confluences et influences. Paris. 1968.

эстетики Достоевского как непротиворечащая ее основным реалистическим положениям часть, так как они объединялись с требованием изучения действительности, знания ее объективных закономерностей. Присутствие элементов романтизма в эстетике Достоевского отмечалось многими исследователями. Так, В. В. Виноградов писал: «Романтическая поэтика 30-х годов, решительно преобразованная, приспособленная к новой системе художественного мировоззрения,— была одним из орудий Достоевского. На романтическом материале утверждался «реализм»¹. Думается, можно говорить о более глубоком освоении Достоевским элементов романтизма, чем то, которое имеется здесь в виду: не только приспособление поэтики, но включение элементов романтического видения действительности в новую, реалистическую систему.

Романтизм в искусстве воспринимал буржуазную действительность как неблагоприятную для личности. В этом смысле реализм не внес ничего нового, но романтизм, исходя из этого, абсолютизировал внутренний мир человека, в особенности художника, оторванный от враждебной ему действительности. Таким образом, как говорил Гегель, наступал разрыв между творческим субъектом, художником и «субстанциональным содержанием народной жизни».

Реализм переносит внимание художника на объект искусства — действительность. Достоевский употреблял иногда слово «реализм» как обозначение мировоззрения, целиком детерминированного действительностью. Это суждение может быть распространено и на индивидуальное сознание художника. Как Достоевский относился к факту такой детерминации? Сознание, не ориентированное на идеал, для Достоевского неполноценное, ущербное сознание, но идеал не должен быть ложным, априорным, не детерминированным, в свою очередь, объективной действительностью.

Хотя и ложный идеал, или неосуществимый вообще, или возможный для осуществления в необозримо далеком будущем, все же облагораживает человека. В этом отношении интересен замечательный отрывок «Ложь ложью спасается», где Достоевский пишет о Дон-Кихоте.

В этом отрывке он указывает на одну черту образа, которая воплощает, как думает Достоевский, нечто свойственное человечеству вообще. В фантастических мечтаниях Дон-Кихот однажды поставил себе вопрос о достоверности одного из побочных обстоятельств своих фантазий. «Фантастический человек вдруг затосковал о реализме!» (26, 26). Дон-Кихот придумывает «реальное» оправдание своего идеала, ложное, конечно: «реализм, стало быть, удовлетворен, правда спасена, и верить в первую, в главную мечту можно уже без сомнений — и все, опять-таки, единст-

¹ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929. С. 135.

венно благодаря второй уже гораздо нелепейшей мечте, придуманной лишь для спасения *реализма* первой» (26, 26).

Дон-Кихот для Достоевского и велик, и смешон. Истинно великий человек должен «прозреть истинный смысл вещей», только тогда его идеалы смогут стать основанием практической деятельности.

* * *

Провозглашая принципы реалистического творчества, Достоевский вкладывал в понятие правды в искусстве то же содержание, что и представители прогрессивной эстетики его времени, в частности В. Г. Белинский.

Правда в искусстве не равняется эмпирической достоверности, она заключается в адекватном отражении сущности явлений действительности. Познание этого скрытого от поверхностного наблюдения смысла доступно лишь художнику-мыслителю, ориентирующемуся к тому же на верный общественно-исторический идеал. Утверждение принципа реализма как познания действительности было чрезвычайно актуально для эстетики середины XIX века, когда в западноевропейском искусстве сформировалась теория натурализма, имевшая определенное влияние на русскую эстетическую мысль.

Достоевский выступает против натурализма в искусстве и эстетике как принципиальный противник философского позитивизма. Он подвергает критике натурализм как метод, несовместимый с художественным творчеством, имеющим объективную общественную ценность. Эмпирический подход к действительности не вносит в искусство и, следовательно, в общественное самосознание ничего нового, представляется деятельностью, лишенной смысла.

В натурализме, кроме того, Достоевский видит опасность превращения роли технической стороны творческого процесса, которая является средством создания произведения искусства; при отсутствии же истинной цели обобщение фактов действительности может превратиться в самоцель. Натурализм, сводя роль субъекта творчества к фактографии, снимает коррекцию творческого процесса этическим идеалом и превращает искусство в явление безнравственное.



5

СУБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, свой взгляд на общественное явление и тем более поможет общественному сознанию. Разумеется, тут почти всего важнее, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд, гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли, наконец, сам художник?

Ф. М. Достоевский

Представления Достоевского о художнике, творце складывались под влиянием романтизма, который захватил почти безраздельно философию, искусство, сознание «культурного слоя» русского общества во времена его юности. Для всех ответвлений романтизма было общим разного рода противопоставление поэта косной обыденной действительности. Возвышенный образ избранника, носителя вечных истин, поэт был необыкновенно привлекателен для лучшей части молодежи. Еще подростком Достоевский выбрал себе дорогу — служение человечеству на поприще искусства.

Этот молодой жар, порыв к добру и красоте поддерживался чтением западноевропейских романтиков, философов, поэтов и, конечно, русских авторов, прежде всего Пушкина. Эстетика демократического романтизма активно проводилась «Московским телеграфом» Б. Полевого, который читали братья Достоевские. Немногие письма Достоевского его докаторжного периода — это письма юного романтика, свято верующего во всеобъемлющее высокое назначение искусства. Семнадцатилетний воспитанник Инженерного училища пишет брату: «Философию не надо полагать простой математической задачей, где неизвестное — природа... Заметь, что поэт в порыве вдохновения разгадывает бога, следовательно, исполняет назначение философии. Следовательно, поэтический восторг есть восторг философии. Следовательно, философия есть тоже поэзия, только высший градус ее!» (Письма, I, 50). (Подобные мысли излагались «философическим» романтиком Д. Веневитиновым в 1830 г. в статье «Анаксагор, беседа Платона».)

Позже Достоевский все более утверждает в мысли об исключительном значении искусства и самого художника в жизни человечества; только мысль эта проясняется, приобретает почву.

После отмены смертного приговора обреченный на долгие годы каторжных работ Достоевский пишет из Петропавловской крепости полное веры в будущее письмо: «Брат! Я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не унывать

и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее». А «не пасть» для него значило снова жить «высшею жизнью искусства» (Письма, I, 129).

Впоследствии, пережив тяжелый душевный перелом и определенные сдвиги в мировоззрении, писатель сохранил юношескую «теплую веру» в великие возможности искусства воздействовать на душу человеческую, а через нее — на жизнь общества.

Эстетика славянофилов, к которым идеологически относил себя Достоевский в 70-е годы, восприняла идеи немецкого романтизма, в особенности Шеллинга. Их отзвуки слышатся в «органической» теории искусства А. Григорьева, в концепции бессознательного творчества, интуитивного постижения, которая широко ввела в искусство романтический образ поэта, являющегося неким мистическим органом, через который мировые силы проявляют себя.

Поэты славянофильского направления писали, например:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землею, незримые оку.

(А. К. Толстой, 1856)

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У брега сонных вод, один бродя, случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говорю; их звук необычайный
Почувствуй и пойми...

(А. Н. Майков. 1841)

Возвышенный образ поэта-пророка, постигающего и предвещающего то, что недоступно простым смертным, был вообще распространен в русской литературе первой половины века. (Есть он и у Пушкина, Лермонтова, Тютчева.) Убеждение в мессианском назначении поэта было свойственно и Достоевскому (он очень любил, кстати, пушкинского «Пророка» и часто читал его на литературных вечерах). Однако, отдавая должное элементу интуиции в творческом процессе, Достоевский никогда не абсолютизировал его, — в его концепции художественного творчества главное место занимает субъект и его сознательное усилие, направленное к познанию действительности и созданию общественно значимого произведения искусства.

Как определял Достоевский соотношение художник — действительность? Какова роль субъективного в художественном творчестве? Эти вопросы были для него отнюдь не чисто теоретическими, они касались его художественной практики, требовали уяснения собственного места в мире. Достоевский был мыслителем, и мыслителем страстным. Его всегда интересовала философия. Но не та, которая тщательно укладывала многообразие мира в стройную систему и спокойно останавливалась у границы возможностей человеческого познания. Философию в этом смысле он мало ценил, хотя и изучал всю жизнь. Что толку в такой стройной непротиворечивой системе? Жизнь остается жизнью, полной зла, противоречий, трагизма. Нужны ответы на вопросы, раздирающие

человеческое сознание, о смысле человеческого существования, о путях к счастью.

Художник, думал Достоевский, должен искать ответы на эти вопросы, и искусство, как он полагал, должно, а, главное, может, более чем любая другая форма духовной деятельности, дать людям эти насущные для них ответы.

Однако в представлениях Достоевского о деятельности в искусстве нет и тени позднеславянофильского мистицизма. Художник для него не медиатор между ирреальным и реальным, обладающий истиной бессознательно. Ориентация эстетики Достоевского на объективный мир, на изучение действительности говорит о том, что Достоевский видит в художнике прежде всего исследователя, который должен «иметь глаз», «видеть и находить» в действительности наиболее показательное для состояния и динамики общественной жизни, должен распознавать скрытый смысл и связи разрозненных фактов. Его назначение — «отмечать факты и углубляться в них» (Письма, II, 170), открывать новые, иногда только зарождающиеся идеи общественного сознания, а не повторять «уже сказанного или и без того всем понятного» (Письма, I, 382).

Художник, следовательно, должен быть мыслителем, его произведение должно содержать какое-то новое знание о действительности, новые идеи. Идея — это слово Достоевский в черновых заметках любит выделять графически — не возникает из ничего.

Цель художника и высший смысл творчества, по Достоевскому, в обнаружении скрытой связи явлений. Только факт действительности, освещенный мыслью художника, понятый в его всеобщности, становится фактом художественной, как говорил Достоевский, «поэтической правды».

Деятельность в искусстве, как и вообще всякую духовную деятельность, Достоевский понимает как вечный поиск смысла являющегося: «Бесконечно только одно будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать, вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью...» (18, 97).

«Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своей частью заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово...»¹ Таким пророком-художником Достоевский считает, в частности, Шекспира. «Пророк и провозвестник» — Пушкин. Островский, писал Достоевский, «угадал то, что нам снилось еще даже в эпоху демоических начал и самоуличений, даже тогда, когда мы читали бесмертные похождения Чичикова» (18, 60).

Современная общественная жизнь России, думал Достоевский, требует немедленного художественного исследования. Такое иссле-

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского. С. 179.

дование писатель считает наиболее эффективным, так как только художник (в то же время мыслитель и гражданин) способен постигнуть сложное социальное целое и найти «руководящую нить» к дальнейшему действию. «И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити?.. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся... но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания?» (25, 35) — писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год.

Сознание художника противопоставляется Достоевским сознанию обыденному, так как художник видит значительность, всеобщность примелькавшегося факта и обладает способностью средствами искусства указать на это, привлечь к факту всеобщее внимание. Таким образом «познается настоящий талант». Направленное изучение действительности художником контролируется его гражданским сознанием. «Почти важнее всего, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд, гуманен ли он, прозорлив, гражданин ли, наконец, сам художник» (19, 181).

Субъект творчества, по Достоевскому, активен постольку, поскольку осознает себя социальной единицей. В этом отношении интересна одна из черновых записей писателя: «Факты. Проходят мимо. Не замечают. Нет *граждан*, и никто не хочет понатужиться и заставить себя думать и замечать»¹. Он мало ценил художников, в которых видел или подозревал слабость мысли и гражданскую пассивность. Об одном из романов Писемского он писал: «Это водевиль французский, который выдают нам за русский реализм»². Двойственным было его отношение к творчеству Островского. Достоевскому импонировала тема творчества Островского, но, как правило, не нравилось содержание, так как, по его мнению, Островский не был способен к интересным обобщениям жизненного материала и если объективно его пьесы давали материал для социальных обобщений, это не было заслугой самого писателя. Он пишет: «Знаете ли, я убежден, что Добролюбов правее Григорьева в своем взгляде на Островского. Может быть, Островскому и действительно не приходило в ум всей идеи на счет «Темного Царства», но Добролюбов *подсказал* хорошо...» (Письма, II, 187). Гончаров представлялся Достоевскому холодным человеком

¹ «Литературное наследство». Т. 77. С. 342.

² Записные тетради Ф. М. Достоевского. С. 79.

«с душою чиновника, без идей...» (Письма, I, 199). «Обломов» ему кажется отвратительным романом (Письма, I, 246).

Конечно, утверждение о необходимости углубляться в скрытый смысл факта, как обязательный для художника, не было новостью во времена Достоевского. Оно содержалось в эстетике Гегеля, который тоже выступал против натурализма, когда писал, например, что «естественность внешнего изображения» не является для искусства правилом, что «одно лишь подражание внешним явлениям как таковым не составляет цели искусства»¹. В этом смысле высказывался и Белинский: «Фантазия есть только одна из главнейших способностей, усложняющих поэта; но она одна не составляет поэта; ему нужен еще глубокий ум, открывающий идею в факте, общее значение в частном явлении»².

Новым в воззрениях Достоевского на деятельность в искусстве было то, к чему он пришел не путем философских раздумий, а что почувствовал как художник. А почувствовал он беспредельную сложность и динамику действительности, невозможность для «эвклидова ума» познать ее до конца, относительность всякого знания. Такое мироощущение рождало новую «многомерную» эстетику, которая отвергала всякую прямолинейность, окончательность суждений в произведении искусства. Достоевский не был так уверен, как многие интерпретаторы Гегеля, что действительность можно познать. Для Достоевского все было не так просто.

Мысль о конечной непознаваемости мира — лейтмотив не только многих «сознаний» его произведений, но и, безусловно, собственное убеждение писателя. В письмах, заметках и т. п. мы часто встречаем то или иное ее выражение: «...никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его» (23, 145); «...сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства»³. Интерес Достоевского к проблемам познания, свойствам разума не раз располагал исследователей к сопоставлению идей Достоевского и Канта. Известно, что писатель был знаком с его философией⁴, но творчество Достоевского и его эстетическая позиция никак не совместима с кантианством. Высказывалась даже интересная версия, по которой многие идеи творчества Достоевского, в частности «Братьев Карамазовых», родились в результате стремления Достоевского вступить в спор с Кантом, дать ответы на поставленные Кантом вопросы⁵. Мысль Достоевского развивалась таким образом.

¹ Гегель. Эстетика. М., 1968. Т. I. С. 52.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. 1955. Т. VIII. С. 89.

³ Записные тетради Ф. М. Достоевского. С. 40.

⁴ В первом письме брату после каторги из Омска Достоевский пишет: «Пришли мне Коран, Критику чистого разума Канта, непременно Гегеля, с этим вся моя будущность соединена» (Письма, I, 139).

⁵ Голосовкер Э. Я. Достоевский и Кант. С. 390.

Каждое явление действительности бесконечно глубоко и многогранно, поэтому нельзя сказать о нем окончательной, полной правды. Каждая, в том числе и художественная, правда будет относительна. В статье «Рассказы Н. В. Успенского» Достоевский пишет, что рассказ Успенского «Обоз», изображающий крестьян на постоялом дворе, написан, чтобы посмеяться над мужиками, которые не умели считать. «Скажут: снаружи только это было на постоялом дворе и больше ничего. Да разве это может быть? Конечно, было и другое, но г. Успенский не заметил другого, из-под своего взгляда, потому что ему важно было то, о чем он хотел писать; взглянул бы другой, — другой, наверно, еще бы что-нибудь нашел, третий третье, и у всех была бы правда. Даже и так могло бы быть: в чем г. Успенский нашел одно только смешное, в том другой мог отыскать, пожалуй, только трагическое, и оба были бы правы» (19, 181).

Но при всей относительности человеческого знания о действительности можно определить степень истинности этого знания и меру правдивости художественного произведения, так как «свой взгляд» художника (а он есть всегда, даже и в натуралистическом произведении) может быть более или менее глубоким и верным, что зависит в конечном счете от творческой индивидуальности и от свойств личности художника.

«Сильный» художник помогает общественному сознанию, и главные и необходимые качества для этого — гуманность, прозорливость и гражданственность.

Уверенный в том, что окончательная истина недоступна человеческому познанию, Достоевский, однако, как художник не только не отказывается от познания, но видит в нем смысл и назначение искусства. В каком-то смысле его эстетика очень гносеологична.

Получение достоверного, неаприорного знания о действительности было главной задачей Достоевского в художественной деятельности. Он хотел знать истину, поэтому подвергал сомнению истины общепринятые, утвердившиеся в обыденном сознании в качестве конечных. Ему было свойственно анализировать действительность и со стороны ее характера, как объекта познания; Достоевский задумывался над спецификой человеческого мышления как инструмента получения знания и над степенью достоверности знания, полученного в результате усилий «эвклидова ума». Многообразные проблемы гносеологической принадлежности осознавались им как наиважнейшие. Подобно ученому, он не только исследует объект и получает знание как результат исследования, но и стремится учесть те возможные искажения, которые вносятся в знание несовершенством инструмента, в данном случае — человеческой мысли.

Конечно, не нужно преувеличивать место гносеологических в общем круге вопросов, которые Достоевский ставил и разрешал. Многое, о чем можно говорить в этой связи, возможно, не было осознано писателем, во всяком случае специально нигде не зафик-

сировано в определенной формулировке. Так, стихийно, как самоочевидность Достоевский принимал существование объективной действительности вне субъекта и его ощущений. Обязательным условием практической и теоретической деятельности человека Достоевский считает знание действительности. В терминологии Достоевского, как было вообще принято в то время, существуют антонимичные термины реализм и идеализм, обозначающие поведение, основанное и не основанное на знании действительности. В этом понимании, как пишет Достоевский, «идеализм одуряет, увлекает и мертвит...» (19, 63). Реализм же исследует действительность, поэтому он активизирует личность, дает перспективу, ставя задачу познать истину (а не ориентируясь на готовую, застывшую, как идеализм). На пути познания правды неизбежно частичное знание, т. е. в какой-то степени ложь, но, говорит Достоевский, все эти «лжи», если есть они, — заранее определенные судьбою станции пытливого ума и анализа. Пусть это «лжи, но движет нас правда». «Движение остановиться не может, и общество дойдет-таки до окончательного результата» (19, 61). Реалисты не закрывают по-факирски глаза и уши перед непонятными для них явлениями, а хотят «дойти до правды умом, анализом, пониманием».

Индивидуальная, как и общественная, мораль прочна постольку, поскольку ее обосновывает знание действительности. В противном случае моральные принципы эфемерны, они не выдерживают столкновения с действительностью. «Идеалист, стукнувшись лбом об действительность, всегда, прежде других, склонен предположить всякую мерзость». Идеализм, справедливо пишет Достоевский, это страх перед правдой. А «реалисты не боятся результатов своего анализа» (19, 61).

Достоевский, как уже говорилось, воспринимает действительность как диалектическое единство, которое, как он думал, может быть наиболее адекватно представлено только в искусстве.

В силу представлений Достоевского о характере действительности как объекте познания метод познания, главным образом его художественный метод, характеризуется усиленной установкой на широкое обобщение. Он принципиально чужд эмпирическому подходу к действительности, исключает статистическую фиксацию фактов (как только фиксацию, но не как одну из предпосылок обобщения). Главная цель художественного познания — установление скрытых связей явлений, выявление социальных закономерностей. А. С. Долинин называет метод Достоевского «методом, не допускающим ни узких ограниченных тем, ни тем более мелких, лишенных широких обобщений образов»¹.

Также в широкой, иногда космической всеобщности освещается Достоевским факт действительности в публицистике, письмах,

¹ Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 33.

беседах. Достоевский стремится подходить к анализу действительности без априорных, заданных установок, и в этом смысле в процессе познания превалирует объект, но получаемое знание определяется работой субъекта по установлению скрытых закономерностей, элементов идеального, которое существует в сознании субъекта, определяемом действительностью.

Метод Достоевского, как подметил Б. Г. Кузнецов, близок к научному, в частности к научному методу Эйнштейна. Многие исследователи творчества Достоевского указывали на то, что романы его носят характер «жестокého эксперимента» над человеческой природой». Что делает человек, поставленный в крайние, кризисные обстоятельства? Таким вопросом задавался Достоевский и стремился ответить на него в возможно большем приближении к правде, отбросив казавшиеся до него незыблемыми представления. «Когда мы воссоздаем логический и психологический путь, которым Эйнштейн шел к теории относительности,— пишет Кузнецов,— мы видим удивительную способность ученого взглянуть на мир как бы в первый раз, впервые открывшимися глазами, без груза установившихся ассоциаций... Действительность, лишенная привычных ассоциаций, засверкала свежими красками, которые кажутся парадоксальными. Достоевский достигает этого эффекта «жестоким экспериментированием», он ставит своих героев в самые тяжелые, неимоверно тяжелые положения, и тогда выявляются такие стороны мысли и характера, которые в обычных условиях нельзя обнаружить»¹.

Художественное познание имеет целью получение синтетического знания, которое существует в художественном произведении как система образов. В этом смысле реалистическое художественное произведение, не будучи тождественно жизни, имеет свою специфическую реальность, которая может восприниматься как «вторая реальность» в силу содержащегося в нем нового знания о действительности. Таким образом, познание вообще и художественное познание, по Достоевскому, осознается как диалектика субъективного и объективного. Субъект не только воспринимает данный ему в ощущениях мир, но создает новое знание.

Творчество Достоевского, как уже говорилось, истолковывалось и интерпретируется сейчас с разных позиций; при этом получаются противоречивые результаты. Достоевский оценивался и как интуитивист, сознательно отдававшийся иррациональному, стихийному процессу творчества и искавший свои «озарения» в бессознательном, непосредственном знании; с другой стороны, есть тенденция расценивать его творчество как по преимуществу деятельность интеллекта. Надо сказать, что Достоевский действительно, как и всякий художник, понимал роль интуиции в эвристическом мышлении. Не чужда ему была и мысль о «бессознательном» знании,

¹ Кузнецов Б. Г. Эйнштейн. М., 1963. С. 88.

которую мы находим и в эстетической теории А. Григорьева, и в эстетике славянофилов.

Достоевскому нравилась фраза Вл. Соловьева: «Человечество, по моему глубокому убеждению, *знает гораздо более*, чем до сих пор успело высказать в своей науке и в своем искусстве» (Письма, IV, 136). Однако «непосредственное знание» Достоевского явно лишено мистического смысла, оно скорее тождественно чувству: «Можно многое не сознать, а лишь чувствовать. Можно очень много знать бессознательно» (21, 37). И в другом месте: «Есть идеи невысказанные, бессознательные и только лишь сильно чувствуемые» (21, 17).

Достоевский с предубеждением относится к рассудочному знанию. В этом ему созвучны некоторые мысли славянофила Киреевского о «живой» форме познания, противоположной отвлеченно-рационалистической¹.

В применении к анализу художественного творчества идея о специфичности мысли в искусстве интересна. Достоевский убежден, что истина не может быть познана путем исключительно рассудочного мышления, единственно усилиями «ума».

Он писал: «...люди сделали, наконец, то, что все, что налжет и перелжет себе ум человеческий, им уже гораздо понятнее истины... Истина лежит перед людьми по сту лет на столе, и ее они не берут, а гоняются за придуманным...» (21, 119).

Достоевский не раз говорил о неполноте логики, с которой «нельзя через натуру перескочить. Логика предугадает три случая, а их миллион». И в публицистических выступлениях писателя мы не раз встречаем подобные мысли. Отвечая Кавелину, он пишет: «Живая жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории»².

Постоянство, с которым Достоевский возвращается в статьях, заметках к мысли об ограниченности возможностей логического познания, его горячие призывы обратиться к живой жизни имеют, конечно, не только эстетический смысл, но и общемировоззренческий. Все эти заявления в печати и «для себя» вызваны общественной ситуацией его времени, когда широкие круги русской интеллигенции жадно усваивали и перерабатывали социальные, философские, культурные теории в большинстве своем западноевропейского происхождения.

Известно, что для зрелого Достоевского были характерны крайне антизападнические настроения, и западные социальные теории он воспринимал как неприменимые к действительности вообще и к русской действительности в особенности, как схоластические построения. Достоевский доходил до крайнего отрицания сознания и проповеди «бессознательного» и «малосознательного» существова-

¹ Киреевский И. Соч. М., 1911. Т. I. С. 201, 274.

² «Литературное наследство». Т. 83. С. 678.

ния, ибо только оно якобы обеспечивает человеку полноценную жизнь: «Строго говоря: чем менее сознает человек, тем полнее живет и чувствует жизнь».

Пропорционально накоплению сознания теряет он и жизненную способность. Итак, говоря вообще: сознание убивает жизнь. В людях простых, может быть, грубых и неразвитых, одним словом в таких, как мы все,— все, что мы сказали теперь о парализации жизни, выразилось одним грубым и откровенным выражением, которое вовсе не так глупо, как обыкновенно на него смотрят: «Э, да все это философия!» говорят иногда эти люди и говорят правду, глубокоую правду»¹.

Удивительно несоответствие таких заявлений собственному отношению Достоевского к действительности, глубоко аналитическому, истинно философскому. Однако это не противоречие. Для Достоевского существовала разная философия, разные способы теоретизировать. Философия как поиск смысла жизни, высокой одухотворенности существования была для Достоевского неотъемлемой чертой русского характера, который, как известно, Достоевский высоко ценил. «Все настоящие русские люди философы»,— восклицает Митя Карамазов. Иван Карамазов говорит: «...настоящим русским вопросы о том: есть ли бог и есть ли бессмертие, или, как вот ты говоришь, вопросы другого конца (такими Иван Карамазов считает социализм, анархизм, переделку «всего человечества...».— Н. К.), конечно, первые вопросы» (14, 213).

Выступая против логики, убивающей жизнь, он отрицает не мысль саму по себе, а теории, претендующие на полноту объяснения действительности. Глубокий мыслитель, сам он непрестанно страдал от бессилия мысли. И о нем можно сказать то, что В. Г. Белинский писал о Баратынском: «Несмотря на его вражду к мысли, он, по натуре своей, призван быть поэтом мысли. Такое противоречие очень понятно: кто не мыслитель по натуре, тот о мысли и не хлопочет; борется с мыслию тот, кто не может овладеть ею, стремясь к ней всеми силами души своей»².

Постижение целого без разложения его на части — идеальный путь познания для Достоевского. Он, как полагал Достоевский, возможен и для ученого: «Истинная ученость не только не враждебна жизни, но в конце концов всегда сходится с жизнью и даже указывает и дает в ней *новые откровения*. Вот существенный и величавый признак истинной учености. Неистинная же ученость, хотя бы и чрезмерная, в конце концов всегда враждебна жизни и отрицает ее»³.

Направление ума человека на познание такого рода должно производиться в самом раннем детстве. В одной из записных кни-

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 251.

² Белинский В. Г. Собр. соч. В 3 т. М., 1948. Т. II. С. 436.

³ Биография... С. 370.

жек писателя есть такая заметка: «Два шара над постелькой ребенка, красный и голубой, для развития, для возбуждения мысли и развития. Уничтожается природа. Уничтожается впечатление гармонии целого в природе. Во всю жизнь в целом искать будет уголок, частностей, ярких точек»¹.

«Живая жизнь» действительно в определенном смысле противопоставляется Достоевским рефлектирующему сознанию. Полнота земной реальной жизни представляется ему высшей ценностью, непонятной и отвергаемой человечеством. Эта живая жизнь не только Ивана Карамазова, но и его, Достоевского, вера и последнее прибежище от бесконечной рефлексии и тупиков мысли.

«Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь... Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет? — засмеялся вдруг Иван.

— Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить,— прекрасно ты это сказал, и рад я ужасно за то, что тебе так жить хочется,— воскликнул Алеша.— Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.

— Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?

— Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму».

«Опять хочу повторить Вам,— писал в 60-х годах Достоевский Н. Сусловой,— мой всегдашний совет и пожелание: Не закупоривайте себя в исключительность, отдайтесь природе, отдайтесь внешнему миру и внешним вещам хоть немножко. Жизнь внешняя, действительная развивает нашу человеческую природу чрезвычайно, она материал дает» (Письма, I, 404).

Категория «живой жизни» занимала в философии Достоевского важнейшее место. Не отвлеченное понятие, а идеал-страсть, почти вера, живая жизнь приходила на помощь в отчаянии перед бессмысленной социальной жестокостью, давала ответ на любую, казалось бы, неразрешимый вопрос. В этой связи можно вспомнить о своеобразном у Достоевского элементе структуры его романов — эпилоге, заключении. Исследователи русского реализма XIX века отмечают, что в 60—70-е годы наметился новый тип романа, «в котором эпилог открывал перспективу новой жизни героев («Что делать?» Чернышевского, «Война и мир» Толстого)»². Романы Достоевского, представляющие в основной части трагическую коллизию в ее развитии и завершении, сопровождаются эпилогами, всегда оптимистичными, основное настроение которых — «жизнь идет дальше», жизнь побеждает. Обрываются пути главных, сильных героев романа, выступают на первый план те, которые в самом

¹ Биография... С. 380.

² Эгов В. И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 333.

романе были в тени. Начинается новая жизнь, и это имеет для Достоевского глубокий, радостный смысл.

Своими эпилогами писатель как будто хочет внушить читателю и такую мысль: все трагедии личных судеб и в особенности построения ума незначительны перед могучей силой жизни, которую человек ни понять, ни объяснить до конца не может; «...куда ж это девалась моя «идея», — размышляет в эпилоге Подросток, — и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же «идея», та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя... Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» (13, 451).

Безусловно, что далеко не все теории общественного устройства, например развивавшиеся на русской почве в то время, заслуживали осуждения. Среди них были и прогрессивные, материалистические теории, исходившие из изучения действительности, а отнюдь не навязывавшие ей свои, далекие от жизни правила и категории, но эти теории, например марксизм, не могли пропагандироваться открыто, они были мало известны Достоевскому, доходили до него в искаженных вариантах (например, как анархизм Нечаева). Самый же принцип уважения к «живой жизни», изучение ее, который Достоевский декларирует в разной связи и которым он сам как художник руководствуется, нельзя не признать плодотворным.

В осмыслении Достоевским своего художественного метода и отношения творческой личности к действительности вообще было свое, особенное. Проникновение в сущность явления, открытие скрытой идеи в факте было для Достоевского, как и для Гегеля, первоначалом творческой деятельности.

Но не всякая идея, как думал Достоевский, заслуживает художественной интерпретации, даже если она и реальна, т. е. отражает какие-то стороны действительности. Бывают писатели, которые обнаруживают «под конец такую жидкость и такую крохотность своей основной идейки» (19, 153). Идея о разбросанности русского характера, например, которая воплощается Гончаровым в Райском, представляется Достоевскому мелкой, второстепенной; истинного проникновения в действительность здесь нет. Идея, в том числе и художественная, ценна широтой охвата фактов действительности, новизной, общественной полезностью.

Творчество Достоевского, как и всех великих русских реалистов, было тенденциозно в лучшем смысле этого слова. Ф. Энгельс, говоря о том, что «превосходные романы» современных русских писателей «все сплошь тенденциозны», имел в виду и творчество Достоевского¹.

¹ См.: Мотылева Т. Достоевский и зарубежные писатели XX века // «Вопросы литературы». 1971. № 5. С. 98.

Эта тенденциозность теоретически обосновывалась Достоевским. Он считал, что реалистическое творчество направляется этическим идеалом художника и требует страстной заинтересованности художника в конечном торжестве этого идеала: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея*, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа: простой, но чуть-чуть наблюдательный взгляд гораздо более заметит в действительности»¹. Здесь центр тяжести в творческом процессе переносится на роль субъекта. Дальнейший ход рассуждения ведет к мысли о том, что художник замечает в действительности больше, чем нехудожник, потому, что видение обостряет идея, акцент, определенная направленность наблюдения. «Идея» здесь очень похожа на «идеал» эстетико-этического наполнения. Как эстетическая эта позиция Достоевского объективно не расходится с прогрессивными взглядами на искусство в его время.

Революционно-демократическая эстетика в творческом процессе подчеркивала момент оценки явлений действительности художником. Правильная оценка возможна лишь на определенном уровне мировоззрения. Мировоззрение художника и для Достоевского один из решающих факторов художественного процесса.

Настоящее произведение искусства, думал Достоевский, тем и отличается от ремесленного, что в нем отразилась личность художника. Даже если художник в силу каких-то теоретических соображений стремится быть предельно объективным, «в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет виден он сам; он отразится невольно даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, со своим характером, со степенью своего развития» (19, 153).

Высшее, что может сделать литератор, по Достоевскому, — сказать «новое слово»: Такое новое слово сказали Пушкин, Гоголь, Лермонтов и Некрасов. Это новое слово Достоевский видит не в новаторстве в области формы, а в художественно высказанной идее общественного; пользуясь его терминологией, — всенародного характера. Он пишет: «Некрасов действительно был в высшей степени своеобразен и действительно приходил с «новым словом». Был, например, в свое время поэт Тютчев, поэт обширнее его и художественнее, и, однако, Тютчев никогда не займет такого видного и памятного места в литературе нашей, какое бесспорно останется за Некрасовым. В этом смысле он в ряду поэтов (т. е. приходивших с «новым словом») должен прямо стоять вслед за Пушкиным и Лермонтовым» (26, 112).

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 610.

Творчество самого Достоевского — средоточие крупных идей, которые проходили не только через мысль, но и через чувство писателя. Эти идеи были его страстью, поэтому так горячи они в романах и так долго не охлаждаются.

Своим творчеством Достоевский ответил на требование, предъявленное Белинским искусству: «...для нашего времени мертво художественное произведение, если оно изображает жизнь для того только, чтобы изображать жизнь, без всякого могучего субъективного побуждения, имеющего свое начало в преобладающей думе эпохи, если оно не есть вопль страдания или дифирамб восторга, если оно не есть вопрос или ответ на вопрос»¹.

Мысль о том, что смысл искусства не в эмпирическом отражении явления, что внутренняя жизнь в искусстве должна просвечивать через его, как говорил Гегель, «внешнее облачение», была близка и Достоевскому.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. VI. С. 271.



6

Писатели в своих романах и повестях большею частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно — типы чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком и которые тем не менее почти действительнее самой действительности.

Ф. М. Достоевский

ТИПИЗАЦИЯ И ТИПИЧЕСКОЕ

Проблема типического и типизации — одна из основных в эстетике реализма. «Когда в романе или повести нет образов, нет лиц, нет характеров, нет ничего *типического*, — как бы верно и тщательно ни было списано с натуры все, что в нем рассказывается, читатель не найдет тут никакой натуральности... надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь»¹, — писал Белинский.

«Натуральная школа» по сравнению с сентиментальной и романтической тяготела к созданию типов. Однако понятие типического оказалось достаточно широким, чтобы использоваться в разнообразных, часто принципиально противостоящих эстетических концепциях.

Идеалистическая эстетика находила иногда интересные и правильные формулировки для определения явлений искусства, в частности типического: «Так как ограниченное взято лишь для того, чтобы в форме изображения показать абсолютное, то герой уже как бы по самой своей природе обладает скорее символическим, нежели личным характером; таким он и должен быть в романе, чтобы с ним все можно было легко связать, чтобы он стал коллективным именем, перевязью вокруг целого снопа»².

С другой стороны, в пределах реалистической эстетики понятия типического и типизации осмыслялись весьма неединообразно. И натуралист по объективным литературным результатам в то время мог ставить перед собой задачу типизации. Часто эта задача даже возводилась в высший принцип творчества, которое, по существу, было натуралистическим.

В общем, каждый русский писатель того времени, берясь за перо, намеревался что-то обобщать. Такое направление деятельностью выдающихся русских критиков утвердилось как обязательное для художественного творчества.

Идеи о типическом и типизации, которые проводились революционно-демократической критикой, в своей основе разделялись и

¹ Белинский В. Г. Избр. филос. соч. М., 1948. Т. II. С. 443.

² Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 381—382.

Достоевским. Эту основу можно сформулировать словами Гегеля: «Задача художественного произведения состоит в том, чтобы постигнуть предмет в его всеобщности и опустить в его внешнем явлении все то, что с точки зрения выражения содержания представляется чем-то внешним и безразличным»¹. Индивидуальное, единичное в этой эстетике становилось достойным быть предметом искусства только в том случае, если оно выражает нечто общее и может таким образом давать знание о действительности в целом. Литературное творчество поэтому «заключается в умении отделить нужное от ненужного, принадлежащее к сущности события от постороннего»².

Просветительские тенденции в эстетике революционных демократов выражались в особенном внимании ее именно к проблеме типизации, потому что «образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах»³. Сущность вещей или, как могли говорить во времена Достоевского, их идеи нужно было постигнуть и в творчестве ими руководствоваться. В 60-е годы такой позиции в искусстве стала противостоять теория правды, а скорее — теория фактографии, которая боялась всякого обобщения из-за возможного искажения действительного положения вещей в жизни. В обзоре художественной выставки 1873 года Достоевский отмечает характерную для живописи его времени боязнь «идеальничать». Стремление отразить действительность «как она есть», возведенное в эстетический принцип, но недостаточно философски осмысленное, лишало искусство главного — способности обобщать и вело к плоскому натурализму.

Тем не менее основной поток русского искусства ориентировался на обобщение как главное свое назначение. Вопрос был лишь в том, какие явления обобщать, по какому принципу, с каких позиций, т. е. в существе дела. Сплошь да рядом обобщения делались не на уровне крупных социальных явлений и даже не в сфере психологии, а, например, на уровне профессии. Создавался, таким образом, «тип сапожника», «маляра», «пекаря». Процесс типизации при этом сводился к концентрации эмпирических наблюдений. О таких «писателях-художниках» (ремесленниках, как называет он их ниже) Достоевский писал: «Современный писатель-художник, дающий типы и отмежевывающий себе какую-либо в литературе специальность (ну, выставять купцов, мужиков и пр.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки (21, 88). Затем эти записки концентрируются, создается тип.

¹ Гегель. Эстетика. Т. I. С. 166.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. II. С. 283.

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. V. С. 307.

«Задача искусства, по Достоевскому,— не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений» (21, 82). Типизация как процесс включает в себя момент глубокого изучения действительности художником, выяснения скрытой сущности явлений. Так что художественный образ, создаваемый в результате типизации, представляет собой воспроизведение сущности социального явления. Изображение лица, которое само по себе есть или возможно в действительности, не может быть использовано для широкого обобщения. Достоевский писал А. Н. Островскому (при общей положительной оценке комедии «Женитьба Бальзаминова»): «Капитан только у Вас вышел как-то особенно лицеподобный. Только верен действительности, не больше» (Письма, I, 306).

Достоевский ввел в литературу свою, своеобразную манеру типизации. Согласно его эстетической концепции, которая направляла искусство на исследование социальной динамики, а не статики, типизировать нужно ситуации, а не отдельно взятые характеры. Характеры, представляющие в романе нужную писателю ситуацию, тем самым не являются самоцелью, не предстают во всех своих проявлениях, что требовалось принятой в то время теорией реализма, а выявляются крупно лишь той стороной, которая включает эти характеры в данную типическую ситуацию.

Современники же Достоевского воспринимали остро «односторонность» его героев; часто это отмечала и критика. «Его герои являются в большинстве случаев какими-то абстрактными воплощениями некоторых психических свойств человеческой природы, а не реальными живыми людьми»¹. «Это отвлечения, качества и недостатки, воплощенные в разных лицах»².

Необычный подход к типизации давал своеобразные творческие результаты, которые при жизни писателя не были поняты иногда даже такими большими художниками, как Л. Толстой. По записи Г. А. Русанова, Толстой говорил о романах Достоевского: «Какой-то выделанный слог, постоянная погоня за отысканием новых характеров и характеры эти только намечены»³.

Достоевский ценил созданные русской литературой психологические типы (или расцениваемые им как только психологические). Как психологический тип определен Достоевским гоголевский Пирогов: «Эта наглость наивности, эта несомневаемость глупого человека в себе и в своем таланте превосходно выставлена Гоголем в удивительном типе поручика Пирогова» (8, 385).

Но психологическое в его собственном творчестве проявляется, провоцируется социальной действительностью и потому выступает как типическое социального характера по объективному своему смыслу.

¹ «Дело». 1881. № 2.

² «Русь». 1880. № 3.

³ «Толстовский ежегодник». 1912. С. 684.

О том, что Достоевский типизировал в своем творчестве предпочтительно социальные ситуации, а не лица, говорит и «многолюдство» его романов, среди которого выделяются им как главные, важнейшие непременно несколько, а не один, как у многих других русских писателей (так, ради анализа одного типа написан «Обломов»). Это не значит, что социальный «тип» человека его не интересовал. Он не раз давал оценки типическим характерам в произведениях искусства. Такая оценка всегда указывает не только на эстетические, но и на широкомировоззренческие позиции критика; высказывания Достоевского соответствуют обычно его славянофильской социальной концепции. В типе Обломова, например, Достоевский усматривает ложь о русском человеке. Сам он совсем другое считает главным в русском характере. «Русский человек много и часто грешит против любви; но и первый страдалец за это от себя. Он палач себе за это. Это самое характеристичное свойство русского человека. Обломову же было бы только мягко — это только лентяй, да еще вдобавок эгоист.

Это даже и не русский человек. Это продукт петербургский. Он лентяй и бариш, но и бариш-то уже не русский, а петербургский¹.

Достоевский видел, что в реалистической литературе, современной ему, типизация в смысле определения наиболее распространенного в какой-то социальной среде человеческого типа была наиболее применяемой. «Писатели,— замечал Достоевский,— в своих романах и повестях большею частью стараются брать типы общества...» Достоевский отнюдь не противник типизации такого рода, он вникает в ее смысл, рассуждает, вступает в диалог по поводу именно такой художественной работы. Он говорит, что типическое, характерное в действительности присутствует «как бы несколько в разжиженном состоянии» (8, 383). Поэтому создать характерный социальный тип — это значит сконцентрировать существенное, отбросив ненужные детали. Однако он замечал, что встречаются «люди в жизни, вполне воплощающие известный тип»².

Не отрицая художественного смысла создания социальных типов, Достоевский сам следует по другому пути и этот другой путь теоретически осмысляет, определяя свой реализм как необычный, «особого типа».

Как мы уже говорили, наиболее привлекательный для Достоевского предмет изучения и художественного изображения — «текущая действительность».

Как художник Достоевский постоянно преодолевал трудности типизации, обобщения «текущей действительности». Его манило именно неустоявшееся, несложившееся, как наиболее способное раскрыть сущность будущего. Такой взгляд на действительность как предмет искусства определяет не только собственную художест-

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 284.

² Алчевская Х. Д. Передуманное и пережитое. М., 1912. С. 75.

венную деятельность Достоевского, но и своеобразие его эстетических идей, в частности его концепции типического. Показателен в этой связи диалог о типическом, состоявшийся в письмах между Достоевским и Гончаровым. Гончаров, исходя из убеждения, что предметом искусства может служить лишь сложившаяся, устоявшаяся действительность (как будто бы такая действительность вообще возможна), пишет: «Под типом я разумею нечто очень коренное — долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений»¹. Это высказывание вызвал изображенный Достоевским ухарь-священник, который представлялся Достоевскому выражением зарождающегося типа. Гончаров же считает, что только зарождающееся не может определяться как типическое. Это «не типы, а молодые месяцы, из которых неизвестно что будет, во что они преобразятся и в каких чертах застынут на более или менее продолжительное время»². Аналогичной была и точка зрения на типическое в современной Достоевскому позитивистской эстетике на Западе и в России. Так, Тэн считал, что искусство воспроизводит средние, «господствующие типы» данного исторического периода.

У Достоевского принципиально иной подход к действительности как предмету искусства и соответственно ко всей проблематике искусства. Он видит основное призвание художника в том, чтобы обнаружить, заметить в жизни новое, еще скрытое, но имеющее тенденцию роста, и показать это новое людям, в то время как для Гончарова тип «с той поры становится типом, когда он повторился много раз или много раз был замечен, пригляделся и стал всем знаком»³.

Достоевский утверждает, что если в действительности какой-то тип приходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, обрабатывать ушедший тип в искусстве бесполезно, хотя ординарности в искусстве занимаются исключительно этой работой. «Только гениальный писатель или уже очень сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски, и работая по заготовленным уже шаблонам» (21, 89).

Наиболее обнаруживающим скрытую сущность действительности для Достоевского, как правило, было явление исключительное; оно и могло послужить основой для создания художественного образа высокого уровня обобщения, несмотря на то что явление это было редким.

Творчество Достоевского и при жизни писателя, и впоследствии многими толкователями и критиками его отлучалось от реализма. Сам Достоевский прекрасно осознавал свою творческую «непохожесть» и ревностно отстаивал свою эстетическую концепцию как

¹ Из архива Достоевского // Письма русских писателей. М.—Пг., 1923. С. 21.

² Там же.

³ Там же. С. 20.

истинно реалистическую, хотя и не совпадающую, по его мнению, с общепринятой. «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве)», — писал он. Эта особенность состояла, во-первых, в том, что «то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным», для него «иногда составляет самую сущность действительного». «Обыденность явлений и казенный взгляд на них, — пишет Достоевский, — по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (Письма, II, 169). Это соображение распространялось на все явления действительности, включая и человека. Так, «не только чудак 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...» (14, 5).

Такое осмысление типического не противоречило направлению передовой эстетической мысли, так как редкое явление не обязательно в то же время и случайное, поэтому оно может выражать характерные общественные тенденции, «действительность в ее возможностях». Вопрос опять заключается в том, какого рода эта исключительность, каково ее содержание, на каком уровне она осознана — только психологическом или и на социальном тоже.

Реалистический образ осознается Достоевским не только как воплощение характерного, типического, часто встречающегося в действительности и только, но как прежде всего воплощение в искусстве явления, имеющего значительный смысл для дальнейшего развития общества. Так как сам он понимал прогресс как исключительно духовное развитие общества, которое движется поступательно путем нравственного подвига отдельных личностей, то и его собственное внимание было сосредоточено на изображении явлений в сфере нравственности.

Радикальная критика при жизни Достоевского отмечала как особенность творчества Достоевского его интерес к исключительному явлению, причем критика, иногда крайне резкая, была направлена на специфику процесса типизации у писателя. Достоевский неуклонно отстаивает свою точку зрения на действительность, выступая против исключительно подчиненной роли субъекта в процессе творчества. Он рассматривает творческий процесс как сложное взаимодействие субъекта и объекта, где роль художественного сознания, познающего действительность, достаточно сильна.

Эстетическая точка зрения Достоевского, хотя он субъективно (и объективно — с позиций современной теории) был реалистом, была необычной для его времени. Необычной казалась мысль о том, что редкое явление и исключительная личность может выражать истинный дух действительности, народа. Художник лишь должен художественно осознать его как типическое явление, если, оно, по его мнению, является таковым. Типическое в смысле наиболее выражающего существо общественного движения, содержащее начала, которые, как предполагает художник, разовьются в будущем.

Многие исключительные явления осознавались Достоевским как типические и по иной причине. Не как пророчившие будущее, а как выражающие жестокость социальной ситуации. Типическая ситуация капитализирующейся России представлялась писателю прежде всего как жестокая, бесчеловечная, поэтому аномальные явления характеризовали ее наилучшим образом. Однако такой характер типизации не был в то время понят критикой и прогрессивной, и реакционной. Так, П. Н. Ткачев (под псевдонимом П. Никитин) писал: «Особенность его таланта в том-то именно и состоит, что он всегда склонен исключительное, аномальное, временное, преходящее, случайное возводить в нечто постоянное, нормальное, преобладающее»¹.

Наиболее принятым в журнальной критике 60-х годов было понимание типического как наиболее распространенного, проявившегося (как говорил Гончаров в известном споре). Прямолинейно применяя такой критерий типического, критика могла квалифицировать Онегина, например, как лицо не типическое для России, пересаженное из Байрона².

Дудышкин утверждал на страницах «Отечественных записок», что Пушкин не народен, так как типы, созданные им, взяты не из народной жизни. Возражая Дудышкину, Достоевский писал, что пушкинский летописец, например, верное древнерусское лицо, хотя и возможно, что таких уединенных монахов-летописцев в действительности не было, а были придворные, любившие интригу. Но в нем воплощен дух народный.

Преимущественный интерес Достоевского к ярким личностям, крайним ситуациям, кризисным явлениям, обнаруживающим скрытую сущность действительности, не означает, что Достоевский рассматривал действительность как предмет типизации только таким образом. От него не ускользал и статистический аспект типизации, который меньше интересовал его из-за своей тривиальности, но тем не менее учитывался. Так, называя Человека из подполья типом «русского большинства» («Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону...»)³, Достоевский имеет в виду именно этот аспект. Интересна в этом отношении следующая черновая запись: «Писатели наши высокохудожественно изображали жизнь средне-высшего круга (семейного)... думали, что изображали жизнь большинства. По-моему, они-то и изображали жизнь исключений»⁴.

Исключительное явление, по Достоевскому, становится предметом искусства никак не в силу своей исключительности, а только в том случае, когда оно выражает скрытую динамику действитель-

¹ «Дело». 1876. № 5. С. 310.

² См.: «Санкт-Петербургские ведомости». 1861. № 61. С. 331.

³ «Литературное наследство». Т. 77. С. 342.

⁴ Там же.

ности, т. е. является типическим, хотя это типическое и не вошло еще в сферу общественного сознания.

Типизация в искусстве должна корректироваться действительными соотношениями явлений. В этом свете преимущественный интерес Достоевского к теме преступления не представляется выражением принципа видеть типическое в исключительном во что бы то ни стало. Этот интерес как раз совпадает с действительным ростом преступности в капиталистическом обществе, где преступление, собственно, уже теряет характер исключительности и приобретает облик статистически типичного¹.

Если типизация это, с одной стороны,— идеализация, осознание некоей общей идеальной сущности явлений, то, с другой стороны, как художественная типизация, она является индивидуализацией — выявлением познанной сущности в конкретно чувственно познаваемом явлении.

Художественный образ, как говорил Гегель, «ставит перед нашим взором, вместо абстрактной сущности, конкретную ее реальность», и задача искусства заключается в том, чтобы «воплотить идею в чувственном образе, а не в форме мышления»².

Индивидуализация образа, воспроизведение типического в неповторимой характерности, когда «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», в эстетике Достоевского рассматривается как важнейший принцип искусства.

Художественный образ полноценен, если он, как говорил Достоевский, «полон», т. е. его конкретность воплощена полностью в точных деталях. «Идея эта («прекрасного человека». — Н. К.), — пишет Достоевский А. Н. Майкову, работая над «Идиотом», — и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в *некотором*, а надобен полный» (Письма, II, 61).

В связи с антропоцентризмом образной системы Достоевского особое значение в ней приобретает психологическая деталь. Достоевский не психолог — он сам на этом настаивал. Действительно, его волновали больше проблемы социальные и психологически-социальные.

Однако в романах Достоевского достигнуты небывалые до него высоты психологической индивидуализации. Психологическая деталь у Достоевского часто несет не только нагрузку индивидуализации, но и выступает как обобщение какой-то группы психологических явлений, свойственных природе человека. (У слабых характеров, пишет, например, Достоевский, «есть такая черта, до которой не надобно их доводить». Жаждающие жить — «большую частью добряки» и т. п.) Психологическая деталь избирается им

¹ Об этом см.: *Цеховницер О.* Достоевский и социально-криминальный роман // «Учен. зап. ЛГУ». 1939. № 47. С. 281.

² Гегель. Соч. Т. 12. С. 76.

по принципу соответствия логике характера. «Достоевский,— как правильно заметил И. Лапшин,— глубоко чувствовал ту корреляцию психических свойств, в силу которой все основные черты человеческой личности законообразно связаны между собой так, что по одной из них при достаточной проницательности можно угадать другую»¹.

Психологическая проницательность Достоевского (при обширном социальном знании, которое всегда было в ее подоснове) позволяла ему делать глубокие и верные обобщения относительно спорных в свое время литературных героев. Сохранилось свидетельство Тургенева о том, что «Базарова совершенно поняли... только два человека: Достоевский и Боткин»². Достоевский писал о Базарове Тургеневу в не дошедшем до нас письме. О том, что там было сказано о Базарове, можно косвенно судить по «Зимним заметкам о летних впечатлениях», где Достоевский пишет о беспокойном и тоскующем Базарове «(признак великого сердца), несмотря на весь его нигилизм» (5, 59).

Психологическая деталь, подмеченная и осознанная в ее всеобщности, составляет, по мнению Достоевского, важное условие ценности художественного произведения. Одной из величайших книг человечества он считал роман Сервантеса «Дон. Кихот», в котором, говорил он, «подмеченных глубочайших сторон человеческой природы найдете... на каждой странице» (26, 25).

Конкретность в теории Достоевского не только психологическая, но и историческая (мы бы сказали — социальная) и национальная конкретность. Здесь и кроется мысль о том, что само национальное, чувственно познанное может быть предметом обобщений философского характера.

Чрезвычайно интересно в этом отношении одно примечание, которое дал Достоевский к печатавшейся во «Времени» статье У. Реймона «Очерки литературного движения во Франции»³. В статье реализм трактуется как низшая ступень творчества, потому что он привязывает писателя к определенному времени, месту. Творчество Гомера, Данте, Шекспира, Мольера, Гёте Реймон относит к высшему роду, так как они не были реалистами в его понимании реализма. Достоевский замечает: «Здесь автор делает странный промах. Эти произведения потому-то и стали общечеловеческими, что они в высшей же степени выражают свою эпоху».

Язык как средство индивидуализации при создании художественного образа также был в сфере внимания Достоевского, хотя его собственные произведения чаще всего подвергались критике из-за недостаточной якобы индивидуализации языка. Однако Достоевский субъективно стремился к использованию средств инди-

¹ Лапшин И. Эстетика Достоевского. Берлин. 1923. С. 25.

² Тургенев И. С. Собр. соч. М., 1958. Т. 12. С. 340.

³ «Время». 1862. № 3. С. 149—200.

видуализации языка в создании образа. Он настойчиво просит редактора «Подростка» ничего не выкидывать, потому что: «У меня каждое лицо говорит своим языком и своими понятиями» (Письма, III, 197).

Но индивидуализация языка не была для Достоевского самоцелью, как для многих «реалистов-эмпириков» его времени. Действительно, язык его героев не свидетельствует об их профессиональных занятиях, об их классовой принадлежности. Речь его героев индивидуализирует их «страсти», и эта индивидуализация идет на уровне синтаксиса, в области многочисленных речевых реминисценций ко всему мировому запасу речевых образов. Размеренная речь Зосимы возведена, например, к поучениям Тихона Задонского.

«Само собою, что многое из поучений моего старца Зосимы (или, лучше сказать, способ их выражения) принадлежит лицу его, т. е. художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если бы лично от *себя* выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком... Взял я лицо и фигуру из древлерусских иноков и святителей; при глубоком смирении надежды беспредельные, наивные о будущем России...» (Письма, IV, 91—92).

Интеллектуализм Ивана Карамазова требует громадного речевого диапазона, и его речь насыщена лексикой и фразеологией, специфичной для публицистической философской литературы.

Страсть Дмитрия Карамазова делает его речь сбивчивой, порывистой, она тяготеет к привлечению элементов романтики, образности.

Художественный образ, заключая в себе, с одной стороны, как обобщение, момент абстракции, выступает, с другой стороны, в исторической, социальной и национальной конкретности. Истинно художественное для Достоевского в русском искусстве — это все характерное, все наше национальное по преимуществу. Синтез художественного образа происходит в отборе наиболее точных деталей, подробностей, составляющих чувственную конкретность образа. В произведениях искусства Достоевский ценит точность подробностей, которая обеспечивает эффект достоверности, что и является одной из основных задач искусства, решение которой, впрочем, является не целью, а лишь средством направленного воздействия на сознание, воспринимающее произведение искусства.

Так, «в повестях Поз,— пишет Достоевский,— вы до такой степени ярко видите все подробности представленного вам образа или события, что, наконец, как будто убеждаетесь в его возможности, действительности...» (19, 89).

Очень интересен с точки зрения оценки художественной функции детали анализ «Египетских ночей» Пушкина, включенный Достоевским в «Ответ «Русскому вестнику». Пушкин, говорит Достоевский, ставит себе задачу в «Египетских ночах» передать «дух

и смысл» определенного момента римской жизни. Он достиг желаемого художественного результата путем использования немногих, но ярких подробностей. «Часто иная из таких подробностей очерчивается здесь одним стихом, одним словом, одним намеком, но до того цельно, метко и полно, что стих этот не забывается». Детали, подробности создают художественный образ не в силу своей многочисленности, а тогда, когда подробности доведены именно до того предела выразительности, что «прибавьте еще хоть одну какую-нибудь лишнюю подробность, и цельное впечатление картины может быть разрушено» (19, 133).

Художественные образы, воссоздающие типическое в индивидуальной конкретности, «почти действительнее самой действительности». Достоевский горячо верил в высокое назначение и неограниченные возможности искусства, поэтому писал так. Реальность искусства, думал он, может быть, реальнее действительности, потому что осмысленнее и целесообразнее. Достоевский видел назначение искусства в познании закономерностей действительности; познанные и воплощенные в художественных образах, эти закономерности делали реальность искусства более человеческой и в этом смысле более действительной.

В жизни нет «чистых явлений». Жизнь, говорит Достоевский, полна комизма, т. е. противоречий, сосуществующих противоположностей, и искусство не может не учитывать этой особенности действительности. Работая над «Братьями Карамазовыми», Достоевский, чтобы «не повредить художественному реализму», в фигуре положительного персонажа коснулся пошловатых сторон, ибо «жизнь полна комизма и только величественна лишь во внутреннем смысле ее» (Письма, IV, 109).

То же он пишет об одном из положительных по замыслу персонажей «Анны Карениной», предназначенных выразить собою «положительную красоту», — ну, разумеется, не греша против реализма: он и со слабостями, и чуть ли не с смешными сторонами...» (25, 207).

Той же цели реализма, т. е. правды, достоверности, служит соблюдение меры в использовании художественного преувеличения. «Искусство состоит в известной доле преувеличения», — говорил Достоевский. Так, портретист использует характерную особенность лица, несколько ее подчеркивая, например у оригинала несколько велик нос; для сильнейшего сходства надо сделать его чуть-чуть подлиннее. Но здесь необходима мера, так как «если прибавить носа еще немножко, выйдет карикатура» (19, 162). Достоевский говорит в этой связи, что перед художником возникают трудности на стадии изучения объекта, так как характерное далеко не всегда очевидно, «бросается в глаза», действительность сплошь да рядом на первый взгляд бесхарактерна, и задача обнаружить индивидуальную черту оказывается под силу лишь большому художнику во всех видах искусства; «плохие портретисты никак не могут

справиться с обыкновенными лицами, в которых нос не слишком велик, однако не то, чтобы и слишком мал, а рот и подбородок в самом деле умеренные. От этого художнику средней руки, не Гоголю, ни за что бы не удался портрет Павла Ивановича...» (19, 162).

Мера в искусстве, как необходимое условие художественности, заключается, по Достоевскому, в нужной степени преувеличения, в соблюдении правильных соотношений характерных свойств изображаемого явления, причем правильность эта имеет критерием жизнь, проверка жизнью обязательна в работе настоящего художника. Коррекция происходит в результате активной работы художественного сознания, так как не все, что бывает в жизни и как бывает в жизни, может стать предметом искусства. В действительности могут происходить самые невероятные события, однако они редки, не характерны для действительности, поэтому и в искусстве они должны быть отражены как редкие и нехарактерные. Концентрация эффектных приключений есть отступление от реализма. «Оттого-то Дюма и не художник, что он не может удержаться в своей разнузданной фантазии от преувеличенных эффектов» (19, 163).

По этой же причине Достоевский считает малохудожественными некоторые картины Айвазовского, например «Партеит на южном берегу Крыма» — «золоченую картину», как называет ее Достоевский. «Известно,— пишет он,— что солнце делает чудеса своим светом и тенями, и кто присматривался к его эффектам, тот видел много непередаваемых, почти неуловимых — не столько красот, сколько странностей. Но передавая нам о чудесах, давайте же им настоящее их место, сделайте их редкими в той же мере, как они редки в течение дня и в течение года, не забудьте передать нам и обычные, ежедневные, будничные подвиги солнца» (19, 163). Эти слова направлены и против бездумности в искусстве, когда художник не ставит себе цель передать истинную правду жизни, а создает иллюзорную реальность искусства, что, собственно, исключает для искусства возможность влиять на жизнь. Достоевский выступает и против сознательного субъективизма, против отражения действительности в искусстве при «неконтролируемом» действительностью субъективном произволе художника.

Нужно заметить, что Достоевский здесь не отрицает правомерность использования в искусстве редкого явления, он возражает лишь против включения такого явления в художественную систему, сплошь состоящую из таких исключительностей, что, собственно, исключительность снимает.

Достоевский говорил и о том, что мера необходима в использовании возможностей языка для создания индивидуальной характерности образа. Достоевский говорит о нехудожественности литературных персонажей, создатели которых заставляют говорить их «эссенциями», концентратами типической, как полагает автор,

для представителя данной общественной среды лексики и фразеологии. Что ни слово, то типичность! Из такого нагромождения языковой характерности,— пишет Достоевский,— «естественно выходит типичность фальшивая и непропорциональная» (21, 89).

Комплекс идей Достоевского о типизации обнаруживает, как значительна для него была гносеологическая сущность искусства. Типизация начинается с познания типического в действительности. Типическое в действительности не лежит на поверхности; чтобы заметить его, нужна исключительная художническая зоркость, сочетающаяся с способностью к глубокому социальному анализу. Познанное таким образом типическое является открытием, воплощение его в индивидуальном художественном образе — созданием нового характера.

Создание характера, никогда не являвшегося в литературе, Достоевский считает важнейшей задачей писателя, которую не каждому дано решить. О «Тысяче душ» Писемского он пишет: «Это только посредственность и хотя *золотая*, но только все-таки посредственность. Есть ли хоть один новый характер, *созданный*, никогда не являвшийся. Все это уже было и явилось давно у наших писателей-новаторов, особенно у Гоголя» (Письма, I, 237).

В своей повести «Село Степанчиково и его обитатели», которую в целом он мало ценил, Достоевский видит, однако, важное, по его мнению, достоинство — создание двух серьезных характеров, небывалых нигде, «вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой» (Письма, I, 246).

Концепция типического в эстетике Достоевского имеет философское основание в его представлении о человеке, в его теории личности. Гуманизм Достоевского, его убежденность в ценности человеческой личности, независимо от ценностных критериев буржуазного общества, в эстетике обусловили основные принципы реализма, в частности принцип типизации как изображения общего через индивидуальное, характерное.

Анализируя картину А. Якоби «Партия арестантов на привале», Достоевский не находит в ней художественности, как в произведении натуралистическом, фотографическом и, по сути дела, бесчеловечном. У Якоби арестанты все равно негодяи и все одинаковые; задача же реализма — открыть индивидуальное, т. е. человеческое. «Пусть художник,— говорит Достоевский,— видит в «несчастных» арестантах людей, да пусть же и нам покажет это» (19, 154).

Приводя поэму Н. Огарева «Рассказ этапного офицера» как пример раскрытия человеческого в человеке, Достоевский призывает художника: «... давайте же нам их (арестантов.— *Н. К.*) как людей, если вы художник» (19, 154), т. е. указывает на момент индивидуализации, имеющий к тому же высокий гуманистический смысл, как на необходимую стадию типизации.

«Все у Достоевского,— как пишет Ю. Карякин,— подчинено

открытию «в человеке человека»... «найти в человеке человека» — вот единственная самоцель искусства по Достоевскому»¹.

Разные мнения о типизации у Достоевского высказывают и исследователи нашего времени. М. М. Бахтин считает, что герои Достоевского социально беспочвенны, вырваны из социального круга². А. С. Долинин, напротив, полагает, что «ставить любого героя как тип, как художественное обобщение именно в рамки социально-классовых категорий было в природе Достоевского, в основе его художественного мировоззрения»³. Если понимать социальный тип в литературе как прямо представляющий жизненную позицию сословия, к которому он принадлежит, указывающий на это сословие, объясняющий и оценивающий именно его, то мы присоединяемся к последней точке зрения.

В романах Достоевского множество персонажей, преимущественно неглавных, поведение которых обусловлено их классово-социальным положением. Это городская беднота, маленькие люди, униженные, забытые, робко протестующие или рабски смилившиеся (Мармеладов, Снегирев, Оля и ее мать в «Подростке», масса эпизодических персонажей), аристократы, светские люди, самодовольные (гости Епанчиных) или добродушные, беспомощно теряющиеся перед реальной жизнью (старый князь Сокольский).

Иногда в подготовительных материалах Достоевский разяснял какой-то тип, психологически связывая его с историческим положением класса. Например: «Он — старый барский тип. Драгоценные черты скептицизма, благородства, неверия, ленивого атеизма, лени, либерализма, деспотизма».

Лужин, Ламберт, Стебельков («Подросток») воплощают тип буржуазного дельца.

Есть на периферии романов типы купца, кулака. Таков очень социально точный тип Трифона Борисыча в «Братьях Карамазовых». Жадный, подобоострастный, когда ему это выгодно (к Мите: тот приезжает в Мокрое с большими деньгами), безразличный к чужой беде: на допросе Мити «с видом строгого и сурового негодования против обвиняемого он придал себе вид чрезвычайной правдивости и собственного достоинства». Больше половины мужиков было у него в когтях, все ему должны кругом. Он арендовал у помещиков землю и сам покупал, а обрабатывали ему мужики эту землю за долг, из которого никогда не могли выйти.

Социальная прикреплённость героев первого плана также всегда оговорена. Раскольников — интеллигент, студент без средств к существованию, Мышкин — потомственный аристократ, сначала нищий, затем богатый человек, Подросток — незаконный сын богатого барина (вполне определенная социальная группа мира

¹ Карякин Ю. Человек в человеке // «Вопросы литературы», 1971. № 7. С. 97.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 174.

³ Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 286.

уходящего барства), братья Карамазовы — дворяне, материально зависящие от отца, и т. д. Однако их поведение совсем не обязательно для человека данной социальной принадлежности, не вытекает из нее с необходимостью. Если пьянство Мармеладова, самоубийство Оли или шутовство Снегирева объясняется социальной обездоленностью, то примитивной натяжкой было бы объяснение преступления Раскольникова его бедностью. Слабо связуемы с социальным «местом» доброта Мышкина и Алеши Карамазова, разгул и духовное возрождение Мити Карамазова, философствование Ивана.

Эти герои скорее психологически типичны, каждый из них воплощает определенный образ мыслей и чувствований, который Достоевский считал характерным для людей своего времени, а иногда и для человека во все времена.

Типология Достоевского очень хорошо просматривается в его черновиках, там, где он определял зерно характера, роль персонажа. Его занимал, например, «хищный тип». Он намечает создать его в «Подростке»: «Настоящий хищный тип», — крупно пишет Достоевский в подготовительных материалах к «Подростку», — «(подлость и широкость)» (16, 38). Противоположен ему тип «смиранный» (Соня, Мама). Иногда предполагающийся тип назван именем литературного героя или человека, фигурировавшего в какой-то реальной истории (Миньона, Ольга Умецкая). Размышлял Достоевский над типом «высшего человека», развитого, живущего духовной жизнью.

Создание психологического типа, естественно, требует очищения характера от всего второстепенного, выявления в нем главного, определяющего. Иногда у героев Достоевского это главное — стабильное структурное свойство характера (эгоист, добрый, гордый, смиренный), иногда оно выступает в виде психологического состояния, может быть временного: «Свидригайлов — отчаяние, самое циничское. Соня — надежда самая неосуществимая. В ней все сострадание».

* * *

Типическое осознавалось Достоевским как свойство объективной реальности, а не в качестве проекции априорных категорий сознания.

Считая предпочтительным предметом искусства текущую, несложившуюся действительность, Достоевский сталкивался с трудностью типизации несложившихся явлений. Как художник он стремился преодолеть эту трудность, достигая высоких результатов часто интуитивным путем. Как теоретик он обосновывал свое предпочтительное обращение к текущей действительности как объекту типизации наибольшей общественной значимостью результата,

получаемого вследствие анализа действительности современной, которая в данный момент находится в сфере внимания общественного сознания.

Усилия типизирующего художественного сознания должны быть направлены на открытие нового в современной действительности, а не на констатацию и художественное подтверждение явлений, давно замеченных обществом.

Типизация рассматривается Достоевским и как аналитическая работа разума, направленная на выяснение скрытых закономерностей жизни, и синтетическая деятельность художественного сознания, познающего закономерности в индивидуальном образе.

Типизация не только обобщение, но и индивидуализация, которая в художественном творчестве осуществляется через создание достоверного художественного образа. Достоверности образа служит использование художественной детали, роли которой в художественном творчестве Достоевский уделяет большое внимание. Деталь используется для создания исторической, социальной и национальной достоверности и выполняет свою художественную функцию не в силу повторяемости и многочисленности, а в силу точности и максимальной образной выразительности.

Достоевский подходит к определению типического не с ограничением статистической точки зрения, хотя и не исключает существование статистически типического. Он оставляет за художником право в соответствии с познанными закономерностями действительности фиксировать как типическое явление редко встречающееся, но заключающее в себе потенцию будущего развития или характерное для современности в каком-либо другом отношении. При условии правильного научного мировоззрения такая точка зрения на работу художника перспективна.



7

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ

Идеал в эстетике Достоевского, да и вообще в его философии, имеет решающее, всеорганизующее значение. Проблемы искусства, морали, политики он решает с учетом идеала, без которого не может, по убеждению Достоевского, существовать ни настоящее искусство, ни достойное общество. Без идеалов, без желания лучшего «никогда не может получиться никакой хорошей действительности... ничего не будет, кроме еще пущей мерзости» (22, 75). Потеря идеала, по Достоевскому, первопричина (и в то же время результат) и отдельных человеческих бед, и общего социального неустройства.

Идеалы красоты прошлого уже не годятся для современного человека. Он признает их величие, преклоняется перед созданиями искусства прошлого, но и испытывает страдание от того, что современная жизнь не только не совпадает с идеалами прошлого, но и не имеет новых.

«В муках жизни и творчества бывают минуты не то чтобы отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и вместе с тем умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами человечества. В этом энтузиазме (байроническом, как называем мы его), перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашей собственной жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся» (18, 96).

Достоевский осуждал революционный террор — и по моральным соображениям, и потому, что в зрелые годы не принимал идеала социализма, столь близкого ему в молодости. Но идеал буржуазный, осуществление которого он наблюдал в странах Западной Европы, представлялся ему гораздо более страшным, способным вытравить в человеке все человеческое.

Страстно, саркастически разоблачает он буржуа, его мораль, его общество в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Накопление — вот что стало главным кодексом нравственности буржуа. В его мире «главное миллион, в виде фатума, в виде закона природы, которому вся честь, слава и поклонение...» (5, 98).

«Прежде хоть что-нибудь признавалось, кроме денег, так что человек и без денег, но с другими качествами, мог рассчитывать хоть на какое-нибудь уважение; ну, а теперь ни-ни» (5, 76).

Буржуа не только не имеет идеалов вне своего общества, он себя, свое общество, считает идеальным: «... буржуа увидел, что он один на земле, что лучше его и нет ничего, что он идеал и что ему осталось теперь не то чтоб, как прежде, уверять весь свет, что он идеал, а просто спокойно и величаво позировать всему свету в виде последней красоты и всевозможных совершенств человеческих» (5, 82).

В связи с тем что у Достоевского эстетическое часто служит выражением этического, суждения Достоевского относительно идеалов общественно-политического характера, относительно моральных норм имеют и эстетический смысл, преломляются в его эстетическом идеале. Общественный идеал Достоевского — это братство людей, осуществленное добровольно в силу свободного желания личности объединиться в это братство. Идеал «золотого века», счастливого человеческого общества в намеках, в «подкладке» или прямо названный присутствует почти во всех произведениях Достоевского. Мраку и смятению современного мира противостоит его мягкий золотистый свет.

В «Сне смешного человека», опубликованном в апрельском выпуске «Дневника писателя» за 1877 год, Достоевский дает картину «золотого века», счастливого мира людей где-то в космических глубинах. Обычно пренебрегающий пейзажем, Достоевский здесь начинает с любовного, детального описания уголка природы счастливой страны. Мятущиеся люди его романов не имеют ни минуты времени, чтобы остановить взгляд на окружающем их мире; нет у них необходимого для этого покоя. Они выхватывают из окружения лишь детали, многозначительные, говорящие, и видят в них не мир, а опять-таки свою душу. И как будто впервые здесь, в «Сне смешного человека», Достоевский спокойно всматривается в мир, как это может делать безмятежный, избавленный от личных тревог, «обращенный наружу» счастливый человек: «Ласковое, изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью, явной, видимой, почти сознательной. Высокие прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками» (25, 112).

Как бы выкристаллизовавшийся из свободного речевого потока «Дневника писателя» в замкнутую художественную форму рассказ несет нагрузку своеобразного, но все же «учительного» слова «Дневника». И в этом его особая философская значительность.

Он и организован как притча — отсечением индивидуализирующих черт, символической обобщенностью: неназванный герой с одной характерной чертой — безразличием к жизни, «эта девочка» — выражение человеческого горя в пределе, счастливое общество с перечислением односмысловых (счастье) атрибутов, несчастное общество с такой же схематичной атрибуцией.

Все это предрасполагает воспринимать рассказ как выражение общественного идеала автора. Конечно, как мы уже говорили, идеальное общество в рассказе — это, так сказать, мысль-чувство, где чувство преобладает.

Знаменательно, что прекрасные люди «Сна» обходятся вовсе без бога. Им свойствен, пожалуй, некий языческий пантеизм, слияние с природой и космосом; никаких законов, норм поведения, данных от какого-либо высшего существа, они не имеют — они руководствуются естественной, органичной любовью друг к другу и ко всему сущему.

Не исключено, что сон навеян русскому прогрессисту идеями о естественном человеке, почерпнутыми, скажем, у Руссо, и Достоевский здесь ни при чем. Но безусловно Достоевскому принадлежит мысль о том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле».

Прекрасные люди этой фантастической страны жили в любви и единении с целой Вселенной. Здесь было преодолено столь мучительное противоречие между единичным и общим, между человеком и обществом, в котором Достоевский усматривал основу всех раздирающих человеческое общество противоречий. К этому убеждению он пришел еще в докаторжный период, оно базировалось на основных идеях утопического социализма, формировавшего сознание передовой европейской молодежи 40-х годов. Примирение противоборствующих интересов людей рассматривалось как главная общественная задача. Петрашевец Н. Я. Данилевский писал, излагая учение Фурье: «Вся задача общественная, следовательно, будет состоять в том, чтобы так устроить междучеловеческие отношения, чтобы страсти одних людей не сталкивались враждебно со страстями других; чтобы удовлетворение стремлений одного человека не влекло за собою нарушения интересов другого; другими словами: заменить борьбу частных интересов между собою и интереса частного с интересом общим — всегдашним совпадением этих интересов»¹.

Лозунги французской революции не могли быть осуществлены, по мнению Достоевского, потому, что они вступили в противоречие с натурой «западной личности», в которой преобладает «начало личное, начало особняка».

Общественный идеал Достоевского — всеобщее братство, полная гармония личного и общего, такое общественное устройство,

¹ Дело петрашевцев. М.—Л., 1941. Т. II. С. 294.

при котором каждый был бы заинтересован в каждом. В таком обществе невозможно было бы оставить человека одного «на сорок лет без всякого занятия», как это произошло с Парадоксалистом. «Тогда,— пишет Достоевский,— богатство будет расти в самом деле, и богатство настоящее, потому что оно не в золотых платьях заключается, а в радости общего соединения и в твердой надежде каждого на всеобщую помощь в несчастьи, ему и детям его» (25, 61).

Под углом зрения своего общественного идеала Достоевский рассматривает качества личности, современные общественные ситуации и формирует свой эстетический идеал.

Категория эстетического идеала тщательно исследована в немецкой идеалистической философии. В эстетике Канта, Гегеля содержится ряд глубоких соображений, связанных с природой эстетического идеала, которые легли в основу дальнейшего развития этой категории в философской мысли. Кант разграничил понятие идеи и идеала. В основе идеала лежит идея, но идеал — это конкретное представление субъекта о каком-либо существе, адекватном идее. Эстетическим идеалом, по Канту, может быть только человеческое существо, потому что лишь оно одно среди всего существующего в мире способно к идеалу совершенства¹. Идеал человеческой фигуры «состоит в выражении начала нравственного, без которого предмет не мог бы нравиться вообще, и притом положительно».

Кант указывал на нормативную сторону идеала: «Идея дает правила... идеал служит *прообразом* для полного определения своих копий»². Эти мысли философа являлись частью идеалистической гносеологии Канта: идея имела априорный характер. Идеал ориентирован на «божественного человека в нас». Идеал выражает в образе идею разума, но «из-за трудностей конкретного воплощения» идеал никогда не может быть полностью выражен.

Гегель, как известно, критиковал Канта именно за отрицание достижимости идеала. Его определение идеала как оформленной соразмерно своему понятию действительности вскрывает диалектику взаимосвязи идеала и действительности. Немецкая идеалистическая философия в общемировоззренческом плане была наиболее близка Достоевскому. В эстетической концепции писателя мы также часто находим идеи, созвучные идеям Канта, Гегеля, Шиллера.

Мысли Канта и Гегеля об идеале были достаточно изучены русской философской мыслью и, более того, довольно широко распространены среди русской публики, находившейся в сфере интеллектуальной жизни.

«Идеалы» в кантовском универсальном значении определяли,

¹ См.: Кант И. Соч. Т. 5. С. 237.

² Кант И. Соч. Т. 3. С. 502.

в частности, мировоззрение русского интеллигентного круга 40-х годов. Тогда сложился определенный «жизненный комплекс» 40-х годов, неоднократно отражавшийся в литературе. Сюда входило «прекраснодушие», следование идеалам вопреки действительности и неперенная гибель в результате столкновения с жизнью. «Либерал-идеалист» стал «воплощенной укоризной» для России. Кстати сказать, для Достоевского этот «идеализм» был всегда «подозрителен». Такой конфликт никогда не воплощался им как трагический. Он всегда подчеркивает несколько «немецкий характер» явления. В его романах живут «Шиллеры» и «Пфеферкухены» такого типа. Свою симпатию, но и насмешку в адрес этого идеализма он вложил в характер Степана Трофимовича Верховенского.

Себя он не раз называл идеалистом, разъясняя при этом, что он имеет в виду. Быть идеалистом — это значило для Достоевского «иметь святыню» и следовать ей. Такой этический, а не гносеологический вариант идеализма наиболее импонировал Достоевскому и был ему нужен в практической деятельности. «Я неисправимый идеалист, — пишет он в «Дневнике писателя» за февраль 1876 года, — я ищу святынь, я люблю их, мое сердце их жаждет, потому что я так создан, что не могу жить без святынь...» (22, 73).

«Идеалисты» в этом смысле и некоторые его герои. Митя, как видно из черновых записей к «Братьям Карамазовым», должен был заявить на суде: «Я Шиллера любитель, я идеалист. Кто решил, что я пакостник — тот меня еще не знает» (15, 344).

Здесь термин «идеалист» выражает понятие значительно более нравственной, чем общепризнанной принадлежности. Писатель, обращаясь к широкой аудитории «Дневника писателя», использовал слово на уровне общепринятом, но ориентация на идеал была характерна для него в общепризнанном, теоретико-эстетическом и творческом смысле. Категория идеала в эстетике Достоевского — одна из важнейших. Она определяет систему его суждений об искусстве, его собственные поиски как художника.

Не случайно, кстати, В. В. Виноградов в одной из ранних работ назвал творческий метод Достоевского «идеал-реализм»¹.

Анализируя высказывания писателя эстетического характера, сталкиваясь со спецификой терминологии Достоевского, которую в связи с данной проблемой особенно необходимо учитывать. В интересующей нас связи мы встречаем слова «идеал», «высший момент», «положительная красота».

«Идеал» в сравнительно немногих случаях выражает понятие собственно эстетического идеала — чувственного, образного воплощения прекрасного. Именно об эстетическом идеале идет речь во всех высказываниях вокруг романа «Идиот». Задавшись целью изобразить положительно прекрасного человека, т. е. создать

¹ См.: Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский. Л., 1929.

эстетически идеальную фигуру, писатель осознает безмерную трудность этой задачи. «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно прекрасного*, — всегда пасовал, потому что эта задача безмерная» (Письма, II, 71). (Кантовская «трудность конкретного воплощения».) Интересно, что Достоевский все же ставит «перед собой эту «безмерную задачу», как реальную, т. е. как-то косвенно спорит с Кантом, потому что Кант считал, что «попытки реализовать идеал на примере, т. е. в явлении, например, обрисовать мудреца в романе, неосуществимы, мало того, они в известной степени абсурдны и мало назидательны, так как естественные ограничения, постоянно нарушающие идею», подвергают сомнению само добро, заключающееся в идее.

Достоевский ценит общественные тенденции искусства, и эстетический идеал выступает у него в сращении с идеалом этическим и социальным. Поэтому воплощение эстетического идеала даже в проблесках и намеках представлялось ему достаточно «назидательным», так как в какой-то степени указывало на «должное бытие» и выполняло общественную функцию.

Достоевский неоднократно высказывает мысль, которая свидетельствует о том, что эстетический идеал был связан для него с общественным сознанием. Он пишет: «Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» (Письма, II, 71).

Идеал красоты для Достоевского — это существенный элемент общественного сознания. «Идеал красоты, нормальности, — писал он, — у здорового общества не может погибнуть» (18, 102).

Все эти и многие другие высказывания Достоевского говорят о том, что идеалам, которые совпадали у него с понятием красоты, он придавал решающее значение не только в деле искусства, но вообще в развитии человечества. В этом смысле и следует понимать знаменитое «красота спасет мир». Лозунг этот при поверхностном знании сути эстетических и общественных споров времени Достоевского представляется противостоящим революционно-демократической программе. Однако объективно это не так. Ведь и революционно-демократическая эстетика утверждала, что литература «проводит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека», с тем чтобы воздействовать на современность в интересах этого будущего. Дело только в том, каковы эти идеалы, каков идеальный образ будущего, представляющийся художнику.

Эстетика Достоевского чрезвычайно высоко поднимает момент воздействия идеала в художественном осмыслении действительности. Оценка любого явления искусства делается Достоевским на основе этого исходного положения. Так, он пишет об А. Н. Островском: «Мне кажется, он *поэт без идеала*» (Письма, I, 167).

В письме к начинающей писательнице Корвин-Круковской: «Идеал Ваш проглянул недурно, хоть и отрицательно...» Сравнивая творчество По и Гофмана как фантастов, Достоевский восхищается силой воображения По, его психологической проницательностью и т. д. Однако Гофман для Достоевского неизмеримо выше как поэт, потому что «у Гофмана есть идеал, правда, иногда не точно поставленный; но в этом идеале есть чистота, есть красота — действительная, истинная, присущая человеку» (19, 89).

Здесь обращает на себя внимание мысль о «действительной» красоте, т. е. красоте реальной, присущей человеку. Это идеал «светлый». Следовательно, он может быть и недостаточно «светлым», ясным, точным, т. е. идеал вообще определенно психологически детерминирован. Очевидна и общественная детерминированность эстетического идеала в эстетических взглядах Достоевского. Соотнесенность идеала красоты с общественным развитием выражена в приведенных выше словах писателя об эстетическом идеале России и «цивилизованной Европы». И тот и другой, — говорит он, — еще не выработался. И тот и другой идеалы, следовательно, чем-то разнящиеся, включающие в себя, кроме общечеловеческого, нечто обусловленное данным обществом, данной национальностью.

Распространенному в современной эстетике и литературоведении понятию положительного образа у Достоевского иногда соответствовало понятие «положительная красота». С одной стороны, это понятие приближается к полноте эстетического идеала. Так обстоит дело в работах писателя о Пушкине. Татьяна — это «тип положительной и бесспорной красоты», читаем мы здесь. И далее: Пушкин создал «ряд положительно прекрасных русских типов, найдя их в народе русском. Главная красота этих типов в их правде, правде бесспорной и осязательной, так что отрицать их уже нельзя, они стоят как изваянные» (26, 144). Замечательно, что писатель утверждает здесь народную действительность как источник для синтеза идеала красоты; кроме того, он указывает на существование в творчестве Пушкина воплощенного эстетического идеала и определяет своеобразие эстетического идеала, заключающегося в его правдивости, т. е. в верности правде поэтической, которая делает образ искусства «осязательным», «зримым»: «они стоят как изваянные».

Положительные герои Достоевского (если этот узкий термин вообще может быть к ним применим) тем ближе к его идеалу, чем независимее они от искажающих истинно человеческое в человеке жизненных обстоятельств. Действенная доброта Мышкина, Алеши становятся силой, которая, по мысли Достоевского, сама способна преобразовать действительность.

Гегель утверждал, что в новом времени мало материала для создания идеального героя, так как современный ему человек зависит от обстоятельств и «выступает не как самостоятельная, целостная и индивидуально живая фигура этого самого общества, а лишь

как ограниченный в своем значении его член»¹. Если Гегель пишет далее, что Шиллер и Гёте пытаются «обрести утраченную самостоятельность образов поэзии в рамках условий нового времени»², то же самое можно сказать и о Достоевском.

Другая сторона понятия «положительная красота» у Достоевского имеет нравственно-нормативный характер. В этом смысловом варианте понятие фигурирует, в частности, в суждениях Достоевского о творчестве Л. Толстого. Достоевский преклонялся перед художественным гением Пушкина, потому что находил в его творчестве великую идею; соответственный идейной высоте художественный дар Пушкина способен был создать «положительную красоту», тождественную эстетическому идеалу его времени. Толстой, по мнению Достоевского, мировоззренчески был ординарен, не способен к синтезированию великой идеи, хотя по художническому дарованию мог бы ее воплотить. Поэтому «положительная красота» у Толстого это никогда не «положительный идеал». В этой связи Достоевский иногда говорит о неудачной попытке автора выразить «положительную красоту» (князь Щербацкий в «Анне Карениной»). Попытка не состоялась, так как ложной, как думает Достоевский, является сама идея представить «положительную красоту», между прочим, в лице непервостепенном.

Иногда он говорит, что «положительная красота» это то, что больше всего привлекает в Толстом читающую публику. «Публика очень любит сатиру, и однако, мое убеждение, по крайней мере, что та же самая публика несравненно больше любит положительную красоту, алчет и жаждет ее. Граф Лев Толстой, без сомнения, любимейший писатель русской публики всех оттенков» (25, 27), — пишет он в «Дневнике писателя». «Положительная красота» выступает здесь с оттенком нравственного норматива.

Эстетический идеал в теоретической мысли писателя и в системе его творчества воплощает красоту нравственную. Гармония, «благообразие» — облик этой красоты, но высота моральная — главное в эстетическом идеале Достоевского. Эта красота — истина, к которой устремлена вся динамика его произведений.

Достоевский анализирует и другую точку зрения на эстетический идеал — точку зрения интеллектуальной середины, по его мнению. Эту точку зрения развивает один из формально третьестепенных персонажей его творчества: «Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красиво-впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя» (13, 453). Уже эта установка на «изящное воздействие» как творческую задачу абсолютно чужда Достоевскому,

¹ Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 203.

² Там же. С. 204.

самый же словесный оборот из обихода «артистизма» того времени свидетельствует о несомненной авторской иронии, впрочем, глубоко скрытой.

Далее противоречие взглядам Достоевского обнажается еще больше: «Я не потому говорю, что так уж безусловно согласен с правильностью и правдивостью красоты этой; но тут, например, уже были законченные формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато... «Там хороша ли эта честь и верен ли долг — это вопрос второй...» (13, 453).

Эти оговорки по поводу возможной пустоты и лживости гармонических и законченных форм скрыто язвительны, так как, безусловно, в эстетическом идеале Достоевского нравственная истинность его — вопрос первый. Гармония порядка, гармония форм при невыясненном или ложном содержании не может быть идеалом для серьезного художника. Таков один из эстетических принципов Достоевского.

Если бы такое произведение было создано, — продолжает его герой, — «это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это мираж» (13, 454). (Предполагается, что Достоевский говорит здесь о «Войне и мире».)

Итак, идеал в эстетике Достоевского — та высшая точка эстетической программы, где сходятся эстетическое и этическое. Личность Христа в народном понимании, как его представлял себе писатель, воплощает для Достоевского эстетический идеал, в котором сливались красота, истина, высшая нравственность.

Позитивное содержание эстетического идеала писателя объемлет человеческую жизнь в целом, содержит дальнюю перспективу развития взаимоотношений личности и общества. «...После появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно, как день, что высочайшее последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, осознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я, — это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон Я сливается с законом гуманизма, и в слитии оба, и Я и *все* (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития, каждый особо»¹.

Ответ на вопрос, что есть благо для человека, связан у Достоевского с одной из любимых его идей — «не хлебом единым жив человек». Он не отрицает, что «накормить и распределить права

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 173.

на корм человечеству в данный момент есть тоже великая идея»... но все-таки это идея второстепенная, потому что «после корма человек непременно спросит, для чего мне жить». И если у сытого «не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии» (Письма, III, 211—212). Эта идея, с одной стороны, направлена против теории коммунизма, который Достоевский понимал как идеал материального удовлетворения. Но, с другой стороны,— против мещанского идеала материального благополучия, что было более актуально.

«Счастье — в духовном богатстве, в жертве своим Я ради всех»... Следовательно, идеальное¹ желаемое состояние личности заключается в разотчуждении, полной гармонии целого и части в системе общественного устройства.

Элементы идеального Достоевский усматривает и в современном обществе, а именно в народе, в народном сознании. «Лучший человек» по представлению народному,— пишет Достоевский,— это тот, который не преклонится перед материальным соблазном, тот, который ищет неустанно работы на дело божие, любит правду и, когда надо, встает служить ей, бросая дом и семью и жертвуя жизнью» (23, 161).

Как видим, этический идеал Достоевского заключается в сознательной жертве личным ради общественного, причем имеется в виду активная деятельность, а не пассивное непротивление. В ранних произведениях Достоевский осудил позицию бездеятельного мечтателя и впоследствии наделял своих героев мощным волевым началом; мысль всегда переходит у них в действие, это относится и к «добрым». «Счастье,— утверждал он,— не в том, чтобы иметь социальную возможность сидеть сложа руки... а в вечной неутомимой деятельности и в развитии на практике всех наклонностей и способностей» (20, 45). Активность в практической деятельности, направленная на желаемое изменение в социальной действительности, была важным руководящим принципом поведения для Достоевского и соответственно его положительных героев. Этот принцип определил и его деятельность в искусстве, и, частично, оценки произведений, искусства.

Таким образом, этические идеи Достоевского носят более действенный характер по сравнению с теорией Канта, который «успокоился на одной лишь «доброй воле», даже если она остается совершенно безрезультатной, и перенес осуществление этой доброй воли, гармонию между ней и потребностями и влечениями индивидов, в *потусторонний мир*»¹.

* * *

Эстетический идеал Достоевского — цельная, нерефлектирующая личность, несущая высокие общественные идеалы братства, гармонии личного и общественного.

Такая личность совершенно невозможна в буржуазном мире. В верхнем слое русского общества Достоевский видел смещение нравственных норм, моральный релятивизм, раздвоенность сознания. Свой эстетический идеал Достоевский видел в народе. Народ для него — носитель идеала прежде всего потому, что он тверд в критериях добра и зла. В «культурном слое» родилась идея неразличения добра и зла, которую несет, например, Ставрогин.

«Народ развратен, но дело в том, что он свое злое не считает за хорошее, а мы свою дрянь, заведшуюся в сердцах и уме нашем, считаем за культурную прелесть и хотим, чтобы народ пришел у нас учиться...»¹

Удивительную красоту, красоту идеала, видит Достоевский в типах народных былин — Ильи Муромца, Святогора и проч.²

«В русском человеке из простонародья надо уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращен, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» (22, 43).

Одним из неизменных критериев для определения потенциальных возможностей художника в искусстве для Достоевского была мера соответствия его мировоззрения «народной правде».

Литература и народ, художник и народ — эти сопоставления очень характерны для размышлений Достоевского об искусстве. Проблема народности искусства в эстетических взглядах Достоевского поэтому достаточно объемная по количеству материала, который можно в этой связи изучать. Не углубляясь в нее, мы отметим лишь некоторые, наиболее позитивные, на наш взгляд, положения.

Сама по себе идеализация Достоевским народа как «богоносца» и противопоставление ему западной интеллигенции была реакционна. Но во взглядах на искусство славянофильская точка зрения давала основания для суждений если не всегда оригинальных, то бесспорных. Так, Достоевский разделял мысль Гоголя о том, что народность не «в изображении сарафана», а в воплощении «духа народного».

«Неужели, — писал он, — «Илиада» не народная древнегреческая поэма, потому что в ней все лица явно пересозданные из народных легенд и даже, может быть, просто выдуманные?» (19, 9). Не обязательное избрание народного предметом творчества есть условие народности, а народная точка зрения на вещи, как это было у

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 525.

² Там же.

Пушкина, который «любил все, что любил этот народ, чтит все, что тот чтит».

Народные воззрения может разделить и выразить в произведениях искусства и художник, социально не связанный с народной средой. Так, аристократ по происхождению, Пушкин мог встать на точку зрения маленького человека Белкина: «Он, барич, Пугачева угадал и в пугачевскую душу проник, да еще тогда, когда никто ни во что не проникал... Он художнической силой от своей среды отрешился и с точки народного духа ее в «Онегине» великим судом судил» (5, 51—52).

Народное — не в неперменном следовании фольклорной тематике и форме, как утверждал, например, Дудышкин, доказывая на этом основании, что Пушкин не народный поэт. Народность, возражал Достоевский, не простонародность, и «образованные» — тоже русский народ, хотя только часть его. «Пушкин был народный поэт одной части; но эта часть, во-первых, была сама русская, во-вторых, почувствовала, что Пушкин первый сознательно заговорил с ней русским языком, русскими образами, русскими взглядами и воззрениями, почувствовала в Пушкине русский дух» (19, 15).

В будущем, продолжает Достоевский, когда развитие коснется народа, Пушкин «тотчас же получит и для этой массы свое народное значение».

Достоевский предъявляет очень высокие требования личности писателя: неординарность мировоззрения и максимальная осведомленность, высокое чувство общественного долга, которое он понимал как прежде всего долг перед народом.

В разработке народной темы, как и во всякой другой впрочем, писатель должен отстаивать народную точку зрения. Достоевский неодобрительно отзывался об Островском (но были и другие суждения), потому что «Островский, как казалось Достоевскому, — щёголь и смотрит безмерно выше своих купцов. Если же и выставит купца в человеческом виде, то чуть-чуть не говоря читателю или зрителю: «Ну что же, ведь и он человек» (Письма, II, 187).

Соответственно идеалистическому представлению о народе как носителе национального начала, воплощении духа, Достоевский классово народ не расчленял и не оценивал. Купец, например, для него был в особенности народный тип, как хранитель национальных обычаев, устоявший перед западническими влияниями. Мясник это и есть народ, — говорит он, — «мясник был и Минин».

Идею народности литературы как воплощения духа народного, народной точки зрения на действительность проводил еще Белинский. Он выступал против упрощенного понимания народности: «...у нас издавна укоренилось престранное мнение, будто бы Русский во фраке или Русская в корсете — уже не Русские»¹.

Достоевский критически относился к этнографической тенденции

¹ Белинский В. Г. Избр. филос. соч. М., 1948. Т. II. С. 164.

в литературе, которую культивировали славянофилы. Например, белый стих, который славянофилы считали исконно русским размером, выглядел в то время уже искусственно. Достоевский, справедливо указывая на это, говорил, что нужна не реставрация старины, а изучение современности: *«Теперь рифма — народна, а старый русский размер — академизм... Народ уже не сочиняет песен прежним размером, а сочиняет в рифмах»* (Письма, II, 193).

Прав был Достоевский и оценивая чрезвычайно высоко роль народа в становлении русской литературы, как почвы, которая растила писателей и как той действительности, которая питала их творчество. «Все, что есть в ней (русской литературе.— Н. К.) истинно прекрасного,— писал он,— взято из народа». «За литературой нашей именно та заслуга, что она... преклонилась перед правдой народной, признала идеалы народные за действительно прекрасные» (22, 44).

Одной из трех главных идей Достоевского, как их формулировал (и в этом с ним можно согласиться) Вл. Соловьев, была мысль о том, что общественная правда не добывается отдельными лицами, а коренится в народе.

В оценках писательских индивидуальностей Достоевский был склонен метафизически разрывать убеждения и «сердце», которые могут, как он думал, находиться в противоречии. «Идеи меняются, сердце остается одно» (Письма, I, 165). Такой разрыв, в частности, он усматривал в Некрасове. Выступая на защиту Некрасова против бури сплетен, поднявшейся вокруг имени поэта после его смерти, Достоевский совершенно справедливо говорит о том, что двойственности, которую вменяют Некрасову в вину одни и прощают другие, у него не было. Если бы она была, ее нельзя было бы простить. Со свойственным Достоевскому этическим максимализмом он отказывается примириться с «образом человека, который сегодня бьется о плиты родного храма, кается, кричит: «Я упал, я упал». И это в бессмертной красоте стиха... А на завтра... опять примется за «практичность» (26, 121).

Некрасову, как думает Достоевский, была свойственна другая двойственность. С одной стороны, по убеждениям он был далеким от народа западником, сердцем же, непосредственным чувством был с народом, «признал и истину народную и истину в народе, и что истина есть и сохраняется лишь в народе. Если же не вполне сознательно, не в убеждениях признавал он это, то сердцем признавал, неудержимо, неотразимо» (26, 125).

Было бы неправильным делать отсюда заключение о том, что Достоевский рассматривает художественное творчество как иррациональное постижение в шеллингянском духе. Скорее здесь мы имеем модификацию его представления о сознании вообще. Он различает в индивидуальном сознании мысли дискурсивного порядка, и мысли-чувства... последние и есть истинные, они и определяют художественное творчество.

Однако, поняв такую определяемость, художник должен и субъективно следовать этому закону искусства — стремиться воплотить в искусстве характерное для своего времени.

Осознание и признание этой субстанциональной народной правды служило для Достоевского мерилom величия художника. Так, великим был Пушкин, потому что он «преклонился перед правдой народной, он признал народную правду как свою правду» (26, 115); Некрасов — потому, что «он, несмотря на все противоположные влияния и даже на собственные убеждения свои, преклонялся перед народной правдой всем существом своим»; Лермонтов, который, «если б перестал возиться с больною личностью русского интеллигентного человека... наверно бы кончил тем, что отыскал исход, как и Пушкин, в преклонении перед народной правдой» (26, 117).

Здесь обращает на себя внимание фразеологическое однообразие. Достоевский употреблял как заклинание формулу «Преклониться перед правдой народной» в духе почвеннического идеализма. Суть правды народной, как ее понимал Достоевский, установить трудно, и народ представлялся писателю не совсем таким, каким он был на самом деле, и то лучшее, что было в нем — волю, свободулюбие, разум, — Достоевский не считал лучшим. Он судил о народе крайне субъективно, говоря, что из народа в русскую литературу как лучшее пришло смирение, простодушие, незлобие. С этой точки зрения истинно прекрасными созданиями русских писателей для него были Белкин, Лиза в «Дворянском гнезде».

Народность Пушкина, по Достоевскому, заключается в том, что он как никто из русских художников обладал «главной способностью» русской национальности — «всечеловечностью», способностью проникаться сознанием чужого народа.

Славянофильство Достоевского в генезисе и бытии своем явление сложное, многим обусловленное. В частности, оно было крайней («я во всем дохожу до крайности») реакцией на западничество. Если либерал Никитенко писал: «Что мы можем принести в дар Европе? Кабаки, деспотизм, чиновничий произвол и великое расположение к воровству»¹ — для Достоевского это было оскорбление народу (хотя мысль Никитенко была совсем иная). Его разрыв с Тургеневым произошел именно на почве суждений о России. С горькой обидой Достоевский пишет по поводу «Дыма»: «Он сам говорил мне (И. С. Тургенев. — Н. К.), что главная мысль, основная точка его книги, состоит в фразе: «Если б провалилась Россия, то не было бы никакого ни убытка, ни волнения в человечестве» (Письма, II, 30—31).

Для самого Достоевского все русское — речь, лица — было питательной средой. В статье о Добролюбове Достоевский, высказывая глубокое уважение к его деятельности («Это был человек глубоко убежденный, проникнутый святою праведной мыслью и ве-

¹ Никитенко А. *Дневник*. М., 1956. Т. 3. С. 275.

ликий боец за правду»), главным пунктом своего идейного расхождения с ним называет разницу во взглядах на народ. «Он,— пишет Достоевский,— мало уважал народ: он видел в нем одно дурное и не верил в его силы». Не нужно доказывать, насколько несправедлив здесь Достоевский. Вся деятельность Добролюбова была посвящена именно борьбе за народное счастье, и пути борьбы и сам народ Добролюбов знал лучше. Однако самая «проникнутость» народной идеей, пусть ложно понятой, для художника достаточно важна. Нельзя не согласиться, например, со словами Достоевского о том, что истинный талант немислим в отрыве от народа: «...если человек талантлив действительно, то он из выветрившегося слоя будет стараться воротиться к народу, если же действительного таланта нет, то не только останется в выветрившемся слое, но еще экспатрируется...» (Письма, II, 357).

Впечатления от русской действительности привели его к мысли, что только народное сознание верно высокому моральному идеалу, только народ, и именно русский народ, не заблудился между добром и злом и хранит моральные основы. Чуждый материальному соблазну, любящий правду и готовый пожертвовать ради нее жизнью — таким представлялся русский народ Достоевскому. В капитализирующейся русской действительности, где, с точки зрения писателя, «все распалось», где не было «общей идеи», народ представлялся Достоевскому достаточно монолитным, не зараженным денежными отношениями (хотя он уже разглядел кулачество), целым.

«...Мы должны,— писал он,— преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли, и образа; преклониться пред правдой и признать ее за правду, даже в том случае, если она вышла бы отчасти из Четы-Минеи»... Надежды общественного характера, которые он возлагал на народную силу, оказались пророческими, но, не ошибаясь в оценке народной силы, писатель, безусловно, ошибался в характере этой силы, в определении духовной жизни народа. Для него народ — «богоносец», Россия вообще избранная страна, которой предназначено хранить истинное христианство для человечества. Он очень любил проникнутое той же верой стихотворение Тютчева «Эти бедные селенья», часто к нему возвращался в статьях и романах. В «Братьях Карамазовых» герой Достоевского говорит: «У нас Тютчев, глубоко веровавший в правду слов своих, возвестил, что

Удрученный ношей крестной
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил благословляя.

Что непременно и было так, это я тебе скажу» (14, 226).

Достоевского часто называли и называют «певцом страдания», апологетом страдания. Это ошибка. Прежде всего само понятие «страдание» неоднозначно. Апологетом социального страдания

Достоевский никак не мог быть, так как сам же всем своим творчеством боролся против страдания в этом смысле, против нищеты, унижения личности. «Достоевский в первой вещи («Бедные люди». — Н. К.) не только жалел людей... но и говорил с негодованием о противоестественности страданий»¹, жалел людей он и в произведениях позднего периода. Достоевский не мог оправдывать социальное страдание, так как, безусловно, разделял мысль Фурье о том, что «высшие классы, вооруженные властью, толкуют народу, что он создан для того, чтобы страдать. Они поддерживают эту догму страхом виселицы, неизбежной доли несчастных, которые осмелились бы возмутиться против своей нищеты и требовать естественных прав»².

Однако Достоевский писал и такое: «Самая главная, самая коренная потребность русского народа — есть потребность страдания, всегдашнего и неутолимого, везде и во всем» (21, 36). Вырванные из контекста, эти слова как будто вполне подтверждают аттестацию Достоевского как «певца страдания». Если же обратиться к тексту, из которого извлечена цитата, станет очевидным, что здесь имеется в виду отнюдь не социальное зло — страдание само по себе, а страдание как искупление преступления, что, как верит Достоевский, свидетельствует о высоком максимализме народной нравственности, которая не примиряется с нарушением ее норм, даже если преступление скрыто от общества. С другой стороны, к чему собственно и относится цитата, страдание обозначает чувство, связанное с недовольством собою, противоположное филистерскому самодовольству, чувство, которое, по мнению Достоевского, присуще русскому народному характеру.

«Русский народ, — говорит Достоевский, аргументируя мысль, постулированную в приведенном тексте, — никогда, даже в самые торжественные минуты его истории не имеет гордого и торжествующего вида... наивно торжественного довольства в русском человеке совсем даже нет, даже в глупом» (21, 36). Страдание, по Достоевскому, это часто и самосознание, которое он считает действительно в конечном счете благом для человека, хотя оно часто сопряжено с потерей довольства и самодовольства, сопровождающего неосознаваемое существование.

В каком-то смысле указание Достоевского на нравственно-положительную функцию страдания как самосознания и страдания совести служат аргументом против какого бы то ни было сближения Достоевского с Ницше и ницшеанством. Ницше как раз отвергал страдание, разлагающее волю его сверхчеловека. Так, в свой имморалистический период О. Уайльд страдание «принял по Ницше, как позор жизненной ослабленности»³. Для Достоевского, в проти-

¹ Шкловский В. За и против. М., 1957. С. 39.

² Фурье Ш. Избр. соч. М.—Л., 1951. Т. II. С. 167.

³ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страданий. СПб., 1909. С. 18.

воположность Ницше, страдание совести и самосознания делает человека человеком. И это совсем не значит, что Достоевский не представлял или не любил нестрадающего, счастливого человека. Он лишь утверждал, что счастье возможно при условии нравственного существования.

Итак, русский народ был для Достоевского хранителем идеалов.

В связи с этим эстетический идеал писателя часто предстает в народном и даже простонародном варианте. Красоту «благообразия» (излюбленный Достоевским, принадлежащий народному языку синоним слова гармония) он показывает именно в образах людей из народа. Это Макар Долгорукий, Мама в «Подростке». Моральная высота, воплощенная в конкретно-чувственную форму, представляется в этих образах как высшая гармония, уравновешенность и покой. В них «простота и благородное величие», они заставляют вспомнить классические определения идеальной красоты. «Подобно тому как морская глубина вечно спокойна, так и выражение в греческих фигурах обнаруживает, несмотря на все страсти, великую и уравновешенную душу»¹.

Мысль Достоевского о том, что спасение «заблудившегося» верхнего слоя русского общества заключается в соединении с народом, приводит его к поискам художественного воплощения типа человека, который являл бы собой такое соединение. В его собственном творчестве это Мышкин, Алеша. В набросках о «Дворянском гнезде» Тургенева Достоевский дает необыкновенно высокую (если учесть обычное неприятие Достоевским западничества Тургенева) оценку характера Лаврецкого, который выражает, как думает Достоевский, «слияние оторвавшегося общества русского с душою и силой народной». Мысль романа заключается в образе простодушного, сильного духом и телом, кроткого и тихого человека, честного и целомудренного, в ближайшем столкновении со всем нравственно грязным, изломанным, фальшивым, наносным, заимствованным и оторвавшимся от правды народной.

«Этот герой и [вся красота] тип его — есть всего только народ, тип народный...»²

* * *

Общественный идеал Достоевского, который обобщенно можно определить как единение, или в его терминологии «соборность», при сохранении индивидуальностей решительно, определяюще входит в его эстетику. Показывая раздробленность общества и разъединенность людей, изображая бездны противоречий, Достоевский показывает и возможность другого, лучшего существования. Единство людей, гармоничность общественного устройства совпа-

¹ Винкельман И. И. Избранные произведения и письма. М.— Л., 1935. С. 107.

² «Литературное наследство». Т. 86. С. 82.

дает в его представлении с красотой, с понятием эстетическим. Мысли Достоевского о тождестве добра и красоты развивал и В. Соловьев: «...существенные признаки, которыми определяется зло в сфере нравственной и ложь в сфере умственной, они же определяют безобразие в сфере эстетической. Все то безобразно, в чем одна часть безмерно разрастается и преобладает над другими, в чем нет единства и цельности и, наконец, в чем нет свободного разнообразия»¹. Известно взаимовлияние Достоевского и В. Соловьева, особенно в вопросах эстетики.

Утопический идеал человеческой солидарности освещает художественный мир Достоевского. Вера в возможность братства всех людей на земле и придает самым мрачным по материалу произведениям Достоевского оптимистическое звучание. Сюжеты его романов, их основные коллизии в их истоках организуются и направляются этим идеалом. Трагедия Раскольникова происходит из отъединения его от людей. Пусть общество провоцирует преступление, порождает ложные идеи, но есть еще нравственные законы, народ, который сохраняет их; «закон правды и человеческая природа» берут «свое». Раскольников не выносит самого отлучения от человеческого общества и идет донести на себя, поклонившись народу. «Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз». Сцена эта символична.

Вокруг Мышкина, который призван автором принести в неблагоприятный, полный вражды и корысти мир отблеск идеала, добра-красоты, свивается вся сюжетика романа. Им проверяет писатель годность современных себе людей для будущего «радостного соединения» и, конечно, приходит к горьким выводам.

Идеал общественный в «Братьях Карамазовых» излагает Зосима. Он много говорит из того, что думал сам Достоевский. Весь строй романа раскрывает характер эстетического идеала писателя. Буря эгоистических страстей, все обостряющаяся ненависть все дальше и дальше, все более непримиримо разъединяют семью Карамазовых. Все они, ненавидящие, злобствующие, гибнут или несчастны до тех пор, пока устремлены в себя, пока сосредоточены на эгоистических интересах. Счастье, просветление находит Митя Карамазов, потому что он ощутил свою сопричастность бедам народным. Приснилась ему нищая деревня и голодное «дите». Митя не виноват в смерти отца, но чувствует вину за большое народное горе: «За «дите» и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех «дите». За всех и пойду, потому что есть малые дети и большие дети» (15, 31).

«Истинное обеспечение лица,— говорит Достоевский через

¹ Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., 1886—1896. Т. VI. С. 74—75.

Зосиму, — состоит не в личном уединенном его усилии, а в людской общей целостности» (14, 276).

Гармония, единство — это первооснова эстетического и в какой-то степени общественного идеала писателя. Создавая картину идеального общества в «Сне смешного человека», Достоевский использует ассоциации с любимыми им полотнами европейской живописи, в которой он, по словам Л. Гроссмана, «постоянно искал гармонических начал живописи Возрождения»¹. Перенесенный в другой мир герой стоит на «одном из тех островов, которые составляют на нашей земле Греческий архипелаг... Ласковое изумрудное море тихо плескало о берега и лобызало их с любовью... Высокые, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета... Мурава... птички... солнце...» (25, 112).

Это одно из обращений писателя к картине Клода Лоррена «Асис и Галатея». Не случайно, что эстетические принципы Клода Лоррена во многом совпадают с теорией реализма Достоевского. Гёте писал, что в его картинах «высочайшая степень правды, но нет и следа действительности»². Впервые увиденная в Дрезденской галерее картина поразила Достоевского необыкновенно сильно выраженным настроением покоя, мира, гармонии. Золотой свет «Асиса и Галатеи» освещает многое в эстетическом мире писателя. Он населил в своей фантазии берег Адриатики, изображенный Клодом Лорреном, идеально счастливыми людьми. В «Сне смешного человека» писатель рассказывает о счастливом обществе, отталкиваясь от образа Лоррена.

Версилов развивает свою идею о счастливом обществе без бога (такой вариант общественного идеала также обдумывал Достоевский), и опять писатель заставляет его вспомнить о «величаво зовущем солнце в картине Клода Лоррена».

Как уже говорилось, вообще в творчестве Достоевский пренебрегал пейзажем; тем многозначительнее его обращение к пейзажу для того, чтобы передать ощущение счастья. Если перевести это с языка образов на обедняющий язык понятий, мысль писателя, видимо, была такова: в мире разъединения человек устремлен внутрь себя, но не видит другого, не видит природы; лишь в обществе, где человек откажется от своего я, ему откроется и красота другого человека, и красота природы. Этот идеал давал ему критерий для суждения о добре и зле. Если «это зло есть не что иное, как несоответствие между *бытием* и *долженствованием*»³, характер должного для Достоевского был вполне определенным. Поэтому условие «добротного» существования человека — наличие в общественном и индивидуальном сознании идеала. «...Без идеалов, то есть без определенных хоть сколько-нибудь желаний лучшего, —

¹ Гроссман Л. Три современника. М., 1922. С. 79.

² Эккерман И. П. Разговоры с Гёте. Academia, 1934, С. 458.

³ Гегель. Соч. Т. III. С. 284.

писал. Достоевский, — никогда не может получиться никакой хорошей действительности» (22, 75). Мы не принимаем содержания идеала Достоевского (идеал человека для него — Христос как историческая личность, создавшая этическую теорию), но морально-организующие свойства идеала вообще несомненны.

В свое время производились опыты сопоставления и даже отождествления философских взглядов Достоевского с философией Ницше. Включение имени Достоевского в определенный, тенденциозно подобранный ряд характерно и для современных буржуазных теоретиков.

Так, Р. Кронер пишет: «Мы — непосредственные отпрыски Ибсена и Стриндберга, Ницше и Достоевского, Томаса Манна и Камю. Все их произведения, которым нельзя отказать в величии, неопровержимо, однако, показывают, что крылья идеи и духа сегодня парализованы»¹. Поводом для этого обычно служил как раз вырванный из целостной концепции Достоевского мотив релятивизма добра и зла. Сам Ницше в поздний период, отрицая какие-либо критерии в морали, приходил, как известно, к прославлению и утверждению зла. Он не раз высказывал признательность творчеству Достоевского, которое, по его мнению, содержит много идей, аналогичных его собственным². Но Ницше и ницшеанские интерпретаторы Достоевского вырывали из его творчества куски, игнорируя все остальное. В «Записках из мертвого дома», например, Ницше уловил лишь идею превосходства преступников над массой, что совершенно исказило гуманистическую мысль Достоевского о «погибших даром» могучих силах народа.

Для Достоевского высшее благо человека заключается в осуществлении гармонического общества. О таком обществе он рассказывает в «Сне смешного человека». Наличие у Достоевского общественного идеала служит веским аргументом против экзистенциалистского толкования его идей.

Творчество Достоевского экзистенциалисты всех направлений выделяют из литературного наследия прошлого как особенно близкое себе. Экзистенциализм примечателен абсолютизацией личностной проблематики, которая выдвигается на одно из первых мест в современной борьбе идей. Буржуазная идеалистическая философия устремляет на проблему личности усиленное внимание не только потому, что ее учениям свойственно исходить из субъекта в решении всех своих проблем, но и потому, что здесь она усматривает для себя возможность наиболее, с ее точки зрения, аргументированной критики марксизма.

Этот исходный пункт критики особенно привлекателен для бур-

¹ *Kroner R. Hegel heute // Hegel-Studium. Bonn. 1961. S. 141.* Сопоставляется Достоевский с Ницше в кн.: *Doerne Martin. Tolstoi und Dostojewskij. Göttingen, 1969. S. 8.*

² *Nietzsche. Götzendämmerung. 1889. S. 151—152.*

жуазной философии потому, что в решении проблемы личности политический аспект философии выступает наиболее непосредственно. Обвиняя марксизм в негуманности, буржуазная философия рассчитывает прежде всего на политический эффект. Марксизм не гуманен, — заявляют они, — потому, что игнорирует человека, оперирует лишь его «оболочкой», функционирующей в сфере экономики. С тех же позиций выступает и современный социал-реформизм, который, чтобы дискредитировать марксизм с «марксистских» позиций, прибегает к расчленению единого учения Маркса и, основываясь на ранних его работах, изображает Маркса «абстрактным гуманистом и сторонником философского антропологизма»¹.

«Экзистенциализм — это гуманизм», — говорят экзистенциалисты, что обнаруживает многозначность слова «гуманизм». Экзистенциализм — философия отчаяния, философия трагедии — называет себя гуманистическим потому, что избирает человека предметом своих изысканий. Не личность, которая представляет собой «совокупность общественных отношений», а человека в его «истинном» существовании (*existence*), которое понимается как некий остаток, получающийся в результате снятия всего, что функционирует в обществе (в сфере *Man*). Этот остаток признается принципиально непознаваемым, иррациональным. Констатируя: «Ни одна эпоха не знала так мало о том, что такое человек, как нынешняя. Но ни в одну эпоху человек не был такой проблемой, как в нашу эпоху»², — экзистенциализм объявляет эту проблему неразрешимой в принципе. Очевидна абсурдность науки, предмет которой ею же самой постулируется как принципиально непознаваемый. Впрочем, экзистенциализм и не претендует на научность, он, как правило, скептически смотрит на науку вообще, его целям более соответствует искусство, понимаемое как процесс и результат выражения иррационального в человеке.

Экзистенциалистские идеологи прибегают к субъективной интерпретации наследия Достоевского в своих целях. Полностью исключив из внимания теоретическое наследие писателя как рациональное и якобы поэтому неполноценное, они извлекают «философский смысл» исключительно из литературных произведений писателя, прибегая при этом к приемам ненаучным, что особенно ясно в свете советских работ о Достоевском (М. Бахтина, например). Так, Л. Шестов нимало не сомневался в тождественности таких героев Достоевского, как Раскольников, Человек из подполья, самому писателю. Он писал: «У нас есть Достоевский, который говорит так, как будто он был не подпольным человеком, не Раскольниковым, не Карамазовым, который симулирует и веру, и любовь, и

¹ Идеология современного реформизма. М., 1970. С. 292.

² *Heidegger M. Kant und das Problem der Metaphisik.* Frankfurt am Mein, 1934. S. 200.

кротость и что хотите»¹. Злобная тенденциозность такого суждения несомненна. Ни один из литературных героев Достоевского не был его рупором, и поэтому всякое использование текста его произведений для воспроизведения какой-либо концепции Достоевского требует величайшей осторожности. Кроме того, объективность выводов может быть достигнута лишь при рассмотрении наследия писателя в его целостности с учетом всей его объективной противоречивости.

Исторический оптимизм Достоевского, его вера в возможность счастья для человека на земле совершенно не совмещается с экзистенциалистскими настроениями. Если для экзистенциализма человек обречен на одиночество, в этом его сущность, и любая система общения — отчуждение, для Достоевского это совсем не так: «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» (25, 118).

Достоевский считает возможным такое общество, где общее будет полным выражением сущности человека. Его положительные герои — агенты этого общества. Так, в мир общепринятого в «Идиоте» он вводит человека «другого измерения», для которого очевидное в этом мире вовсе не очевидно, на все в этой системе очевидностей он смотрит с чуждой этой системе точки зрения, что разрушает все очевидности. Это значит лишь то, что для Достоевского античеловечна именно данная, конкретная, капиталистическая система общения. Конечно, общество, построенное на взаимной любви, мыслится Достоевским как необыкновенно удаленный идеал, который может быть достигнут путем длительного духовного прогресса, однако, то, что он все же мыслится, говорит об оптимистическом смысле мировоззрения Достоевского в целом.

В противоположность идеалистической концепции эстетического идеала как нормы, по существу априорной, противостоящей действительности, Достоевский находил в действительности элементы идеального как возможного, разделяя тем самым мысль Белинского о том, что идеалы «не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления»².

¹ Шестов Л. Достоевский и Ницше. СПб., 1903. С. 28.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 89.



8

ПРЕКРАСНОЕ

Чем дальше мы уходим во времени от Достоевского, тем больше мы понимаем, что мир его искусства — это не только мрачный, суровый, жестокий и загадочный мир, хотя все это и правда, — но это и мир гармонии. Какое-то удивительное слияние формы и содержания свойственно ему. Не отчаяние, не скептицизм рождает его творчество в душе современного человека, а чувство, которое вызывали древние трагедии, — очищение, «катарсис».

Его романы — это явление прекрасного, о сущности которого так много думал Достоевский. В его романах, записных тетрадах, статьях — следы неустанных размышлений на эту «вечную» тему. Он поворачивал проблему так и этак, рассматривал ее в разных ракурсах, давал ей разные названия. Многочисленные смысловые оттенки понятия прекрасного не покрывались имевшейся в его распоряжении терминологией, и он обозначал их, помогая термину контекстом.

Чаще всего у Достоевского прекрасное — это искусство. Достоевский разграничивал понятия красоты в жизни и красоты в искусстве. Это заметил первый исследователь эстетики Достоевского И. Лапшин. Он писал, что Достоевский, как и Пушкин, видел, что «область красоты и область искусства совсем не одно и то же и вопрос о ценности красоты человеческой в жизни лежит за пределами эстетики (в границах и категориях И. И. Лапшина. — Н. К.), хотя и соприкасается с ней»¹.

Хотя действительность, как мы уже говорили, по богатству, разнообразию, неисчерпаемости материала представляет собой основу искусства, искусство, по Достоевскому, являясь частью действительности, воплощает ее сущность, постигнутую человеческим разумом, и тем самым в каком-то смысле понималось Достоевским как действительность более подлинная.

Шиллер, который, как известно, так много значил для поколения Достоевского, изучая природу искусства, писал: «Прекрасное, следовательно, есть слияние разумного и чувственного, и это взаимопроникновение есть подлинная действительность»². Шил-

¹ Лапшин И. И. Эстетика Достоевского. Берлин. 1923. С. 33.

² Цит. по: Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 68.

леровский культ искусства, наиболее полно воплощающего прекрасное, был близок и Достоевскому.

В постулате «Красота важнее хлеба, красота полезнее хлеба!» (11, 233) понятие «красота» равнозначно понятию «искусство». Сущность красоты-искусства заключается, по Достоевскому, прежде всего в гармонии. Художник гармонизирует раздробленные впечатления действительности, вносит порядок в хаос жизни. Это творчество воплощает красоту, без которой «человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить. И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий*» (18, 94). Достоевский часто возвращается к мысли о полезности красоты.

«Красота присуща всему здоровому, т. е. наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» (18, 94).

Смысл этого высказывания писателя не в том, что красота искусства призвана увести от ужаса жизни и дать отдых, а в том, что, показывая упорядоченный образ действительности, красота искусства служит некоторым идеалом, образцом, избавляя человека от отчаяния безысходности, внушая мысль о самой возможности гармонии.

Красота и добро у Достоевского в принципе совпадают. Мысль о совпадении этического и эстетического развита Вл. Соловьевым и разделялась Достоевским. Вл. Соловьев писал: «Всякое зло может быть сведено к нарушению взаимной солидарности и равновесия частей и целого; и к тому же, в сущности, сводится всякая ложь и всякое безобразие. Когда частный или единичный элемент утверждает себя в своей особности, стремясь исключить или подавить чужое бытие, когда частные или единичные элементы порознь или вместе хотят стать на место целого... — все это: и исключительное самоутверждение (эгоизм), и анархический партикуляризм, и деспотическое объединение мы должны признать злом... И те же самые существенные признаки, которыми определяется зло в сфере нравственной и ложь в сфере умственной, они же определяют безобразие в сфере эстетической»¹.

Гармония понималась писателем как разрешение противоречий, которые раздирали его мир, общество, человеческие души и составляли главное содержание его художественного творчества. Гармония, как писал Гегель, «состоит в совокупности существенных аспектов и разрешении голого противоположения их друг другу,

¹ История эстетики. М., 1969. Т. IV. Первый полутом. С. 567—568.

благодаря чему их сопринадлежность и внутренняя связь проявляются как их единство»¹. Заметим, что «сопринадлежность и внутреннюю связь» качественных различий Достоевский неустанно искал как художник и воплощал в контрапункте своих романов.

Если красота — это гармония, это искусство, то она необходима человеку тем больше, чем дисгармоничнее мир, в котором он живет, чем в большем разладе он с этим миром находится.

«Потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, т. е. когда *наиболее живет*, потому что ищет и добивается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие» (18, 94).

В эстетике Шиллера, а в ней Достоевский находил много созвучного своим идеям, искусство оценивается и с точки зрения его воздействия на человеческую личность. Анализируя состояние нравственности в Германии своего времени, Шиллер связывает с искусством многие надежды на нравственное возрождение общества. «Красота должна вывести людей из этого двойного хаоса»². (Шиллер имеет в виду два моральных извращения в обществе — грубость и изнеженность.) Достоевский также «всегда верил в силу гуманного, эстетического выраженного впечатления. Впечатления мало-помалу накаплиются, пробивают с разлитием сердечную кору, проникают в самое сердце, в самую суть и формируют человека» (19, 109).

А так как Достоевский считал, что общественно-исторический процесс осуществляется только путем нравственной эволюции личности, столь мощный воспитательный фактор, как искусство, приобретает грандиозное значение двигателя прогресса. «Трудно измерить всю массу пользы, принесенную и до сих пор приносимую всему человечеству, например, Илиадой или Аполлоном Бельведерским, — писал Достоевский. — Вот, например, такой-то человек, когда-то, еще в отрочестве своем, взглянул раз на Аполлона Бельведерского, и Бог неотразимо напечатлелся в душе его своим величавым и бесконечно прекрасным образом... И кто знает? Когда этот юноша, лет двадцать, тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь великого общественного события, в котором он был великим передовым деятелем... то, может быть, в массе причин, заставивших его поступить так, а не этак, заключалось бессознательно для него и впечатление Аполлона Бельведерского...» (18, 77—78).

Достоевским не раз утверждалась мысль, высказывавшаяся и Шиллером: «Путь к свободе ведет через красоту». Правда, Достоевский в понятие красоты в своих собственных построениях

¹ Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 149.

² Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 6. С. 254.

вкладывал обычно более широкое содержание. Красота для него не только искусство, но и прежде всего добро. Поэтому абсолютизация красоты искусства, которая была связана с эстетизмом как жизненной позицией, совершенно не была свойственна Достоевскому. Нигде от себя Достоевский ничего, что могло бы быть истолковано как эстетизм и только эстетизм, не заявляет. На позициях эстетизма стоит один из его героев, Версильов, одним из прототипов которого, по предположению Л. Гроссмана, был А. И. Герцен. Л. Гроссман указывает на то общее, что усматривается в идеях Версильова и Герцена: это «эстетизм, который лег в основу их философии. Сам Герцен отмечал, что он «всегда уважал красоту» и считал искусство величайшей ценностью: «Оно вместе с зарницами личного счастья — единственное несомненное благо наше»¹.

И у Гегеля, и у Шиллера красота — это в конечном счете постулат разума. Хотя Гегель признает объективное существование прекрасного в природе, но считает его «несовершенным, неполным видом красоты, таким видом красоты, который по *существенному* своему *бытию* содержится в самом духе»².

Эстетика Достоевского приближается к пониманию прекрасного как свойства объективной действительности. Если «красота есть нормальность, здоровье», как говорил Достоевский, она имеет свои критерии и принципы в самой действительности. Искусство воплощает красоту, познанную художником в мире. «Искусство, — пишет Достоевский, — есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком...» (18, 94).

Показательно, что Вл. Соловьев, считавший себя последователем философии Достоевского, также выдвигал положение о красоте как свойстве объективной действительности. Поэтому он положительно оценивал эстетическую теорию Чернышевского как противостоящую эстетическому сепаратизму теоретиков артистизма. «Красота имеет объективное значение, — писал В. Соловьев, —...она действует вне человеческого мира...»³.

Конечно, не нужно забывать, что совпадение это не меняет идеалистического характера философии Соловьева вообще. Проявляясь в природе как объективность, красота, как думал Соловьев, является «модусом Абсолютного».

Интересно определение, которое дал понятию прекрасного (идеала) В. Майков, критик очень близкий по своим взглядам Достоевскому: «Идеал не должно смешивать с утопией... утопия мечта, а идеал совершенно согласен с требованиями действительности, хотя совершенное выполнение его едва ли возможно человеку...»

¹ Гроссман Л. Достоевский. М., 1965. С. 497.

² Гегель. Соч. Т. XII. Кн. I. С. 2.

³ Соловьев В. С. Собр. соч. СПб., 1886—1896. Т. VI. С. 77.

Прекрасное в действительности в понимании Достоевского сливается с возвышенным, имеет решающий нравственный смысл. Мысли о тождественности добра и красоты и вследствие этого высоким нравственным назначением искусства развиваются в эстетике В. Соловьева, который часто опирается на идеи Достоевского, да и возможное обратное влияние в этом случае нельзя не учитывать. Красота — это окончательная цель жизненной деятельности, «идеал, лишь отчасти осуществленный и осуществляемый». Этот идеал зависит от отношения частных элементов мира друг к другу и к целому: «Когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а напротив взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов...»¹

Идея о прекрасном как абсолютной гармонии применялась к общественной жизни, и гармония понималась как идеальное общественное устройство. Собственно тот же идеал имело и революционное движение, отчасти и поэтому Достоевский вставал не раз на его защиту и прямо, как публицист, и в романах. Степан Трофимович в «Бесах» — идеалист 40-х годов, персонаж в какой-то степени пародийный, но и, по признанию Достоевского, дорогой ему, выступает перед революционной молодежью и с изложением своего *specto*. Он за красоту как цель. «Но и вы за красоту, — кричит Степан Трофимович, — только не понимаете этого!» (Степан Трофимович понимает красоту как Достоевский: красота — гармония, и общественная тоже). В запальчивости, обиженный обструкцией, Степан Трофимович восклицает: «Да знаете ли вы, что без англичанина еще можно прожить человечеству, без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете!» (10, 373). Это, конечно, не Достоевский кричит, а беспомощный, не понимающий, что происходит, идеалист 40-х годов, но в сути своей это и мысли Достоевского, которые он и от себя выражает не однажды. Степан Трофимович объявил, что энтузиазм в молодом поколении так же чист и светел, как был, и что оно погибает, ошибаясь лишь в формах прекрасного.

Достоевский говорит здесь о молодежи, осужденной по процессу долгушинцев, и вообще о революционной молодежи. Исходя из идеалистического взгляда на историю человечества, он предсказывает, что, идя по пути развития исключительно материальной культуры, человечество зайдет в тупик. Спасти может лишь возвращение к красоте.

Несомненно, что здесь красота осмысливается как духовность, как нравственный подвиг, возвышенное. Ведь молодое поколение, о

¹ Соловьев В. С. Собр. соч. Т. VI.

котором сожалеет здесь писатель,— это революционеры, приносившие себя в жертву гражданскому служению. Они совершали это во имя гражданского (по Достоевскому — нравственного) идеала, и чувствуется, что мысль Достоевского согласна с тем, что этот идеал может быть тоже прекрасен; такое служение тоже форма прекрасного, но неправильная, ложная для Достоевского форма. Его идеал, его форма прекрасного совсем другая. Однако прекрасное здесь ощутительно этическое.

Достоевский, кроме того, признает существование разных этических идеалов, общественную детерминированность морали, что для христианского философа не так уже обычно. Идея социализма при всей своей одиозности для Достоевского все же предпочиталась им либерализму по принципу «лучше холодный, чем теплый». Как уже говорилось, «...в записках о Федоре Федоровиче намечалась задача: высочайшие нравственные качества персонажа сочетать с социализмом, не в научном, разумеется, материалистическом его обосновании,— но все же с революционным атеистическим социализмом»¹.

Во всяком случае для Достоевского «нравственно» только то, что совпадает с вашим чувством красоты и с идеалом, в котором вы ее воплощаете» (27, 57).

Преобладание этического в категории прекрасного у Достоевского раскрывается частично в некоторых его мыслях о литературе: «Из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон-Кихот», рядом он ставит Пиквика, он говорит о том, почему они прекрасны, т. е. почему они производят впечатление прекрасных. Оказывается, что оба прекрасны исключительно потому, что смешны. Дон-Кихот «прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон», Пиквик Диккенса «тоже смешон и тем только и берет» (Письма, II, 71). Дон-Кихот и Пиквик находятся в противоречии с объективной действительностью.

Противоречие — сущность комического. Подчеркивая комическое в том и другом как суть их красоты, Достоевский указывает на важнейшую для него сторону прекрасного — несовместимость его с действительностью. Но это красота, чрезвычайно «заинтересованная» в действительности. Она стремится воздействовать на нее по своим, не свойственным реальным, наиболее распространенным в этой объективной действительности законам. Мысль была такова: в мире нет красоты, нет благообразия, поэтому прекрасное находится в противоречии с миром. Это противоречие рассматривалось писателем не в сфере общественных отношений, а в сфере несоответствия в общечеловеческих, более высоких, по мнению писателя, слоях жизни.

Так, в приведенном нами рассуждении Достоевский вспоминает о Жане Вальжане, но, по его мнению, образ не столь прекрасен

¹ Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 51.

потому, что Гюго, противопоставив его обществу в ситуации, закономерной для этого общества, не противопоставил его внутренне. Общество причинило ужасное несчастье Жану Вальжану, оно было к нему несправедливо. Конфликт во многом внешний. И человек менее прекрасной души в этой ситуации встал бы в отношения противоречия с обществом. Следовательно, самое важное для обнаружения сути прекрасного — несоответствие его эстетического смысла этике существующего общества — у Гюго отодвинуто и приглушено.

Свои представления о прекрасном, даже идеальном человеке Достоевский стремился воплотить в творчестве.

Князь Мышкин, воплощает представление Достоевского о прекрасном человеке, он обобщает, концентрирует те человеческие качества, на которые писатель и мыслитель Достоевский возлагал свои надежды, говоря о будущем переустройстве общества. Каковы же эти качества?

Начальные страницы романа «Идиот» могут навести читателя на мысль: да ведь Мышкин — это тот же «смиранный», кроткий, какие были у Достоевского и раньше, каких он любит изображать. Над ним откровенно издеваются Лебедев и Рогожин, его третируют дамы Епанчины, и он выносит это без тени протеста, выносит кротко и пощечину Гани. Макар Девушкин также считал издевавшихся над ним жильцов и чиновников хорошими людьми, с готовностью прощал своего мучителя Фому герой «Села Степанчикова» Ростанев, никого не винила в своей горькой судьбе Соня Мармеладова. Но Мышкин, несмотря на свою кротость, совсем другой герой. А главное, в целостности романа он овеян иной авторской эмоцией. Он не жалок, как Девушкин, не комичен, как Ростанев, не вызывает того сложного чувства, в котором жалость все же преобладает, как Соня Мармеладова. Любовь автора к Мышкину не жалостливая, не насмешливая, а исполненная уважения. Так и следовало: ведь создавался «вполне прекрасный герой». В том же освещении дан еще лишь один герой Достоевского — Алеша Карамазов.

Чтобы подойти к тому главному, что делает этих героев «идеальными», попробуем хотя бы в самом общем виде вспомнить о характерных для русской литературы XIX века поисках положительного героя. Здесь прослеживается одна главная тенденция: поиск человека дела. Просто хороший человек в частной жизни был недостаточен. Нужен был человек, занятый чем-то социально значительным, насущно необходимым людям и верящий в свою нужность. Онегин, Чацкий, Печорин, Бельтов, Обломов — все так называемые «лишние люди» страдают именно потому, что им некуда приложить «силы необъятные». Не удаются попытки показать как некое идеальное дело помещичье хозяйствование (Костанжогло), буржуазное предпринимательство (Штольц). И только в романе Н. Г. Чернышевского появляются, наконец, счастливые люди, беззаветно преданные революционной деятельности.

Революционная работа становится в России с середины XIX в.

настоящим и возможным делом. Но не будем забывать, что роман «Что делать?» появился в печати лишь по случайному недосмотру цензора, что бывший политкаторжанин Достоевский, состоявший под тайным полицейским надзором до 1876 года (и он об этом знал), был постоянно озабочен тем, чтобы писать цензурно. Мы не хотим сказать, что революционер как положительный герой не появился в творчестве Достоевского только по этой причине (хотя Алешу писатель и предполагал привести к революции), — консервативные политические взгляды Достоевского последнего периода жизни достаточно известны. Но человеческие качества многих революционеров, в частности Н. Г. Чернышевского, он глубоко уважал. И это естественно: представление Достоевского о прекрасной личности, лучшим человеке в основных, конструктивных чертах совпадают с представлением демократической интеллигенции. Эти черты — самоотверженность, духовность, антибуржуазность — были типичными чертами революционера-демократа, тип которого был этическим и эстетическим образцом для лучшей части русского общества.

Любимые Достоевским герои отличаются исключительной верностью себе. Никакие внешние обстоятельства, например, не могут заставить ни князя Мышкина, ни Алешу Карамазова перестать быть добрыми. Но что такое доброта? Как известно, вопрос этот непростой и нет на него однозначного ответа.

Мировая литература создала немало образов добрых героев. Хотя, впрочем, гораздо меньше, чем злых. Различна их доброта, по-разному она освещается, оценивается авторами. Один из самых добрых писателей — любимый Достоевским Диккенс. Эми Доррит и добряки Боббины, Пиквик и множество других персонажей, в особенности простолюдинов, нянь, слуг, наделены простой деятельной добротой. В мире Диккенса нет сомнений по поводу доброты: она всегда торжествует и вознаграждается. Такова судьба добрых, пожалуй, только в народной, да и литературной, например андерсеновской, сказке, воплощающей мечту человечества о справедливости.

Но доброта может быть пассивной, бездеятельной. Разве не добр Илья Ильич Обломов? Она может быть предметом едкой сатиры, как доброта, например, Манилова. Доброта может истекать из низменных личных мотивов. Ведь Молчалин в поступках тоже добр ко «всем людям без изъятия». Доброта может быть вредной. Горький, создавая своего Луку, как бы потом ни интерпретировали этот образ, хотел сказать именно это. Конечно, как и всякая категория морали, доброта исторична и классово детерминирована. И добрый богач совсем не одно и то же, что добрый бедняк. Богатый, власть имущий может благотворить, материально поддерживать, пристраивать к месту и приобретать репутацию доброго человека «малой ценой». Доброта бедного — незлобие, безропотное подчинение тяготам жизни. В народном понимании такой добрый —

часто «мягкосердый, жалостливый, притом иногда слабый умом и волей» (так в словаре Даля).

Какова же доброта героев Достоевского?

Князь Мышкин и Алеша — центральные герои двух произведений Достоевского. Между тем ощущение «центральности» и даже того, что романы ради этих героев главным образом и написаны, создается если не «из ничего», то из поразительно скудного набора для этой цели средств. Герои почти не влияют на развитие сюжета. Они как бы присутствуют при событиях, не оказывая на них сколько-нибудь существенного воздействия. Они сравнительно (особенно Алеша) мало говорят и почти всех выслушивают. Повествователь пристально следит за перипетиями страстей и интересов других героев, не останавливая надолго взгляда на этих, главных. Они главенствуют не в событийном течении романов, а в какой-то другой, также исполненной конфликтов линии, мы бы сказали в потоке самосознания персонажей. Здесь они активно действуют, здесь они почти каждому говорят решительное, часто неожиданное для человека, или, наоборот, давно ожидаемое слово о нем самом. Настасья Филипповна много лет мечтала, что придет кто-то добрый, честный и скажет: «Вы не виноваты». И это говорит ей князь. Грушенька считает себя злой. Алеша видит в ней душу любящую. Понимать другого человека, чутко прислушиваться к нему, видеть в нем лучшее — вот главное свойство доброты героев Достоевского. И все это не для себя, а для другого. Ведь и Раки-тин умел, как замечает повествователь, «весьма чувствительно понимать все, что касалось его самого», но «был очень груб в понимании чувств и ощущений ближних своих» по великому своему эгоизму.

Несмотря на мощно регулирующую поведение положительных героев силу присущего им добра, перед ними тем не менее постоянно стоит проблема выбора поступка, поведения, решения. Мучительные колебания испытывают не раз и князь Мышкин, и Алеша Карамазов. Менее свойственны они агиографическим Зосиме или Макару Долгорукому, и это понятно, так как Достоевский, собственно, удалил их из реальной, кипящей страстями действительности: одного — в монастырь, другого — в странничество. Живущие же среди людей вынуждены учитывать реальную ситуацию, чтобы субъективно добрый поступок не привел к какому-то иному результату.

Большинство своих героев Достоевский ставит в ситуацию выбора. Одни делают его под влиянием эгоистических соображений, ради пусть даже не материальной, а моральной своей выгоды. Так, выбирают себе бедных невест Лужин и герой «Кроткой», чтобы властвовать, самоутверждаться. У Достоевского выбор на таком основании всегда приводит к краху. Другие поступают как принято, испытывая иногда при этом колебания между «сердцем» и рассудком. Так, в растерянности, выдать или нет Аглаю за князя, пребы-

вают Епанчины. Герои же первого плана обычно выбирают, движимые страстью, страстной мыслью, сильным чувством, которые рассудком не преодолеть. Трагедия Настасьи Филипповны предопределена ее горькой обидой, судьба Мити Карамазова — его страстью к Грушеньке, Ивана Карамазова — его страстной философией, Рогожина — его мрачной любовью. Все эти герои своеобразно, мрачно красивы. Это не «идеальная», любимая Достоевским красота добрых, простодушных человеколюбцев, но красота сильно чувствующих, широко мыслящих, далеких от обывательской тусклой серединности.

Не случайно в «Идиоте» убийца Рогожин братается с «идеальным» Мышкиным, приближен к нему автором. Вспомним в этой связи о характерном симфонизме романов Достоевского. Симфонизм «Идиота» можно определить так: на главную тему, тему Мышкина, тему добра так или иначе отзываются все, и это связывает многоголосие романа в гармоническое целое. Отзываться — это не значит совпадать, иногда «отзывающийся» резко контрастен Мышкину. Так, в созвучии и контрасте к главному герою поставлен в романе Рогожин. Рогожин рядом с Мышкиным и в первой и в последней сценах романа. Тему их контраста и созвучия задает первая страница романа: «В одном из вагонов третьего класса... очутились друг против друга... два пассажира — оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями». Вопреки своему обычному правилу не давать детального портрета главных героев, здесь Достоевский довольно подробен: пока ни в чем другом он не может обнаружить контраст. Рогожин «курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое... в его лице что-то страстное, до страдания, не гармонизировавшее с нахальной и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом». Мышкин «очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные». Лицо его «приятное, тонкое и сухое, но бесцветное...».

Контраст ощущается почти зрительно: темный, исполненный грубой жизненной силы Рогожин и бесцветный, легонький, сухонький интеллигент Мышкин. Однако рассказчик тут же их и объединяет, бросая загадочную фразу: «Если бы они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, удивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в трехклассном вагоне петербургско-варшавского поезда». Надо думать, что «замечательность» какая-то их объединяющая, иначе — чему бы удивиться...

Можно бы пройти мимо этой фразы, отнеся ее к обычному у Достоевского приему загадки для поддержания читательского интереса. Отчасти так оно и есть. Но есть и более глубокое — указание на тайное сходство характеров темного Рогожина и идеаль-

ного, светлого Мышкина. Главное родство их, пожалуй, в силе характера. И тот и другой в романном действии с исключительным упорством следуют своей цели. Конечно, цели у них разные: у Рогожина — Настасья Филипповна, у Мышкина — бескорыстная помощь людям.

В ценностной системе Достоевского сильный человек, поступающий соответственно своим убеждениям, даже если его поступки с точки зрения официального права или морали противозаконны, стоит выше поступающего «законосообразно» из страха наказания, которое может последовать и в виде правовых санкций, и как общественное осмеяние, а иногда просто из боязни быть оригинальным, выделиться из ряда.

Об этой особенности эстетического отношения к человеческой личности хорошо сказал Шиллер: «В какой степени мы при эстетических оценках сосредоточиваемся больше на силе, чем на ее направлении, больше на свободе, чем на законосообразности, в достаточной степени явствует уже из того, что нам приятнее видеть проявление силы и свободы за счет законосообразности, чем законосообразность за счет силы и свободы»¹.

Однако для Достоевского решающим для оценки личности фактором было все же «направление» силы и свободы. Важны были цели сильных, благотворность или вредоносность этих целей для других людей.

Достоевский высоко ценил те образы мировой литературы, которые воплощали «положительную красоту» человека. Особенно выделял он в этом отношении Дон Кихота, Пиквика, пушкинскую Татьяну, Лизу из «Дворянского гнезда», некрасовского Власа. Фигуры не равновеликие, они родственны самоотверженностью.

«Ясно как день,— писал Достоевский,— что высочайшее последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего Я,— это как бы уничтожить это Я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье» (20, 172).

Однако Достоевский видел, что «ясный как день» идеал самоотверженного деятеля, отдающего все свои силы на общее благо, был абсолютно непопулярен как на буржуазном Западе, так и среди имеющих доступ к какому-либо гражданскому действию привилегированных сословий капитализирующейся России. Обстоятельства располагали к самоутверждению путем приобретения власти, денег, к крайнему индивидуализму.

Жизненная правда, которую несли великие произведения искусства и которую познал на личном опыте писатель, заключалась

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. Т. VI. С. 221.

в том, что добрые и самоотверженные чаще всего осмеиваются, побиваются камнями, гибнут в столкновении с бесчеловечной действительностью.

Но Достоевский совсем не хотел утверждать своего читателя в скептицизме и пессимизме. Ему нужно было, «не изменив реализму», дать надежду на выживание прекрасного, на его конечное торжество. Князь Мышкин в конце концов духовно гибнет, его добрые усилия не реализуются, но автор показывает, что самый образ Мышкина находит отклик во всех, даже самых ожесточенных сердцах и «нечувствительно» меняет людей.

* * *

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная потому, что неопределима, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут» (14, 100), — говорит Митя Карамазов.

Много писалось о сакраментальной тайне красоты у Достоевского «по Мите Карамазову». Из слов о таинственности красоты, где «дьявол с богом борется», выросло в свое время множество эстетических, психологических, литературоведческих эссе. Мысль Мити Карамазова, конечно, была в какой-то степени и мыслью Достоевского. Но если для Мити эта мысль — главная (такова была его судьба), то для Достоевского она — одна из многих и свидетельствует еще раз о беспощадной аналитичности его ума, склонного подвергать сомнению искони несомненное.

Мысль Мити Карамазова о «двух безднах» в человеческой душе близка многим героям Достоевского, о чем свидетельствует хотя бы то, как думал писатель, что человек может лелеять в душе одновременно два идеала — «мадонский» и «содомский». Мадонский, т. е. высокий, духовный, в эстетическом воплощении — слитый с этической высотой; содомский — низкий, греховный, связанный с красотой телесной, чувственной. Эта опасная двойственность обезвреживается нравственным, эстетическим идеалом, иначе при потере такого морального ориентира появляются ставрогины, которые не знают «различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества» (10, 201).

В связи с этим интересно выявить, каковы представления Достоевского о красоте человека. Ведь в его романах много красоты, есть и красавцы. Первые играют первостепенные роли в сюжетах романов именно в силу этого своего качества. Инфернальная красота Грушеньки завязывает в узел конфликта отношения отца и сына Карамазовых. Красота покупается и продается, и это провоцирует конфликт нескольких лиц в «Идиоте» и т. д.

Один из исследователей стиля Достоевского — Н. М. Чирков

заметил, что «писатель видит красоту не в некоей античной «норме», а, напротив, в отклонении от общего и правильного»¹.

Н. М. Чирков проделал тщательные изыскания для доказательства того, что «красота внешнего облика человека... у Достоевского измеряется и оценивается степенью отклонения от правильного и спокойного...»². Ф. И. Евнин³ не согласен с этим утверждением, указывая на то, что у Достоевского есть портреты «красавцев» и «красавиц», где нет дисгармонии. Так или иначе обращает на себя внимание то, что самые отвратительные персонажи романов Достоевского иногда наделены исключительной, многозначительно подчеркнутой автором красотой. У них обязательно красивые, правильные, может быть, чуть-чуть слишком красивые и правильные лица.

«Поразило меня тоже его лицо,— пишет о Ставрогине рассказчик,— волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые,— казалось бы писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску...» (10, 37).

Почти таков же Свидригайлов: «Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами... Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице» (6, 357). «Очень красивый молодой человек» Ганя Иволгин «с умным и очень красивым лицом. Только улыбка его, при всей его любезности, была что-то уж слишком тонкой, зубы выставлялись при этом что-то уж жемчужно ровно».

Любопытно это повторение лица-маски или элементов его у персонажей с бедным, смутным внутренним миром или почти опустошенных духовно, как Ставрогин. Только духовная жизнь делает и лицо человека живым, смягчает его линии и краски. Чем скуднее духовность, тем неподвижнее, резче, мертвее лицо. Это уже не человеческая красота — это муляж, маска, и в движениях такого лица есть что-то механическое, неживое: выражение чрезвычайно красивого лица Валковского «изменялось, судя по обстоятельствам; но изменялось резко, вполне, с необыкновенной быстротою, переходя от самого приятного до самого угрюмого или недовольного, как будто внезапно была передернута какая-то пружинка» (3, 110).

Красив собой один из самых отталкивающих типов «Записок из

¹ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1964. С. 10.

² Там же. С. 10—11.

³ Евнин Ф. И. О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского // «Известия АН СССР. Сер. литературы и языка». 1965. Т. XXIV. Вып. 1. С. 69.

мертвого дома», о котором говорится: «Лучше пожар, лучше мор и голод, чем такой человек в обществе». Сообщая внутренние растленным персонажам черты правильной красоты, писатель снимает красоту как маску, бессодержательную форму. Это обманчивая, «содомская» красота. Для него существует лишь красота, чувственно выражающая внутреннее, этически ценное, поэтому так «духовны» портреты многих его героинь. Лиза в «Бесах»: «Глаза ее были поставлены как-то по-калмыцки, криво; была бледна, скулиста, смугла и худа лицом; но было же нечто в этом лице побеждающее и привлекающее! Какое-то могущество сказывалось в горящем взгляде ее темных глаз...» (10, 88—89).

У красавицы Авдотьи Романовны Раскольниковой: «глаза почти черные, сверкающие, гордые и в то же время иногда, минутами, необыкновенно добрые» (6, 157).

Страдание выражает прекрасное лицо Настасьи Филипповны.

Духовное, просвечивающее через телесное делает красоту истинной, человеческой, дает ей этический смысл.

Полное понимание эстетической ценностной системы Достоевского, как и любого художника, возможно лишь тогда, когда мы уясним, в чем видел Достоевский нарушение прекрасного, т. е. через категории трагического и комического.



9

ТРАГИЧЕСКОЕ

Если рассматривать эстетику Достоевского через основные эстетические категории, то для анализа трагического мы будем иметь наиболее обширный материал. Его творчество изобилует трагическими конфликтами и характерами, он часто заботится о том, чтобы выдержать трагический тон повествования.

Социальная действительность представлялась Достоевскому исполненной зла, поэтому правда ее изображения заключалась, по его убеждению, в передаче трагического состояния мира. Достоевский призывает художника и вообще человека не закрывать глаза на действительность, как бы жестока она ни была: «Правда выше вашей боли». «...Человек на поверхности земной не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то» (Письма, II, 274).

Чуткость к человеческому страданию вообще, и в особенности протекающему из несправедливости социального устройства, была, в сущности, главным побуждением к деятельности русской революционной демократии, в пределах идеологии которой, несмотря на последующие отступления, формировалось мировоззрение Достоевского. Во всяком случае «больная совесть» Достоевского, чувство ответственности за страдания народа — та черта, которая, безусловно, объединяет его с передовой русской интеллигенцией.

Социальная трагедия, гибель человека физическая и нравственная не по своей вине, а по вине общества в изобилии, во множестве вариаций представлена в произведениях Достоевского. Нищета, пьянство, самоубийства от безвыходности и бесперспективности существования — все это составляет мрачный фон основных конфликтов в его романах.

Достоевского, как никакого другого художника его времени, обвиняли в имморализме, в увлечении изображением порока, преступлений, зла. В его романах действительно достаточно много убийств, насилия, извращений, поступков и чувств аморальных. Тем не менее его творчество не имеет ничего общего с тем имморализмом в искусстве, который основывался на нищезанятии и рассматривал искусство как явление, стоящее по ту сторону добра и зла.

Уже те чувства негодования, отвращения и боли, которые вызы-

вает русская действительность, представленная Достоевским, свидетельствуют о твердости моральных и эстетических критериев писателя.

Но само по себе изображение страдания и гибели человека не ведет еще в искусстве к трагедийному пафосу, не вызывает трагического переживания. Например, заслуженная гибель дурного человека скорее вызовет удовлетворение; случайная, не заключающая в себе высокого смысла гибель хорошего человека переживается как ужасное.

Еще из античности, где и лежит начало истории искусства трагедии, идет мысль о том, что трагический герой в искусстве должен вызывать сострадание.

Расин (которого, кстати, высоко ценил, особенно в юности, Достоевский), исходя из античной теории трагического, давал следующие рекомендации трагику: «Аристотель отнюдь не требует представлять героев существами совершенными, а, напротив, высказывает пожелание, чтобы трагические герои, то есть те персонажи, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были вполне добрыми или вполне злыми. Он против того, чтобы они были беспредельно добры, ибо наказание, которое терпит очень хороший человек, вызовет у зрителя скорее негодование, нежели жалость,— и против того, чтобы они были чрезмерно злы, ибо негодяя никто жалеть не станет. Таким образом, им надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженным слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение»¹.

В то же время герои и древних, и классицистических, и ренессансных трагедий обычно исключительно сильные, совсем не «средние» люди и сострадать им совсем не значит жалеть, это совсем другое, возвышающее людей чувство.

Трагические мыслители Раскольников и Иван Карамазов, несмотря на безусловную, с точки зрения автора, ошибочность их теорий,— личности исключительные, прежде всего противоположные столь ненавистной Достоевскому личности буржуазной, сознательно бросающие вызов «божественным» законам, не говоря уже о необходимости в смысле буржуазного правопорядка, которую они и вызова не удостоивают. Такие герои вносят в трагическое переживание и обычно называемый героическим действием момент — гордость за человека, и то особое переживание исключительного, которое, по верному наблюдению Л. С. Выготского, составляет задачу трагедии. Трагедии Достоевского совершают «какую-то необычайную операцию над нашими чувствами»², приобщая нас к миру героев исключительной, необычайной «духовности» и судь-

¹ Расин Жан. Трагедии. Л., 1977. С. 7.

² Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 239.

бы. Напряжение психики, которое возникает при восприятии произведений Достоевского, в особенности по преимуществу трагических, напоминает то состояние «энтузиастического возбуждения», которое описывал Аристотель как предшествующее катарсису, очищению.

Трагическое мироощущение возникает в результате недовольства реальной социальной действительностью. Оно может вызываться неудовлетворенностью личности собственным положением в социальной среде, но истинно трагическое, «высокое» мироощущение существует тогда, когда главным основанием неприятия мира является не собственное неблагополучие, а страдания других людей, общее несоответствие действительности идеалам личности. Такое мироощущение было свойственно передовой русской интеллигенции, его выражала русская литература, для которой главной темой, начиная от А. Н. Радищева, была тема страданий народа — жестоко эксплуатируемого забитого крестьянства, нищего и униженного «маленького человека».

Пушай вам говорит изменчивая мода,
Что тема старая страдания народа
И что поэзия забыть ее должна.
Не верьте, юноши, не стареет она,—

писал Н. А. Некрасов уже в пореформенную пору.

Русская литература обращалась к «культурному слою» русского общества. Темный, неграмотный народ не мог ее услышать. Она ставила себе задачу пробудить совесть людей, принадлежащих к привилегированным сословиям, указать на трагизм русской действительности.

Революционно-демократическая интеллигенция не питала никаких иллюзий относительно возможностей искусства перестроить сознание власть имущих, она рассчитывала исключительно на революционное действие. Других воззрений придерживался Достоевский. Он считал, что переустройство общества возможно лишь «через человека»; тем большее, истинно миссионерское значение приобретало в его глазах искусство. Оно должно было прежде всего разбудить «зажиревшего человека», вызвать высокое, очищающее трагическое переживание.

Достоевский неустанно там, где это требуется, а чаще там, где это по видимому течению сюжета и не требуется, показывает читателю страдающих людей, вообще человеческое несчастье. И как показывает! В подробностях поистине душераздирающих, случаи исключительные по стечению несчастий в судьбе одного человека (недаром Достоевский так любил книгу Иова в Ветхом завете).

Бесконечно варьируя тему человеческого страдания, Достоевский обращался прежде всего к благополучному, привилегированному читателю, справедливо полагая, что не так-то легко тронуть зачерствевшее сердце, склонить его к состраданию. Конечно,

своего адресата Достоевский мыслил гораздо более широко, но очень многое в его поэтике говорит о том, что он неизменно имел в виду читателя-оппонента.

Наибольшее сострадание читателя вызывают не несущие вины жертвы социального зла. В самом «трагедийном» романе Достоевского «Преступление и наказание» мы жалеем Катерину Ивановну, Соню, мать Раскольникова и гораздо менее — его самого. А ведь главная трагедия романа — трагедия Раскольникова. Особенность трагического у Достоевского заключается в том, что главный трагический конфликт и не звучит во всей силе без следующих за ним, порождаемых им, как круги на воде, трагедий других людей. В то же время главный конфликт и возникает из общего трагического фона.

Надо сказать, что эмоциональный тон отношения к страдающему человеку претерпевает от раннего к зрелому творчеству Достоевского характерную эволюцию. В «Бедных людях» молодой Достоевский окружает своих трогательных в кроткой безгневности героев несколько сентиментальной, умиленной жалостью¹. В «Двойнике», «Господине Прохарчине» звучит гоголевский горький смех. В поздних произведениях Достоевского страдания «маленьких людей» вызывают ужас, почти отчаяние. На ударный болевой эффект рассчитывает Достоевский, насыщая романы слабо или совсем не связанными с основным сюжетом эпизодами страшных страданий самых беззащитных, безответных — детей, женщин и даже животных. Достоевский включает в событийное течение романов сцены, факты, микроэпизоды, не требующие дополнительного трагедийного освещения, жуткие сами по себе. Они предназначены усилить трагедийное звучание основной темы романа. Страшна сцена смерти Катерины Ивановны Мармеладовой на петербургской мостовой на глазах у детей, мучительны история зароманной Мари, рассказанная князем Мышкиным, страдания и смерть Илюшечки в «Братьях Карамазовых». Исключительной силы эмоцию несут замученные дети, «предъявленные» Иваном Карамазовым как доказательство бессмысленности мироздания. В «Подростке» есть даже ребенок-самоубийца. Много таких эпизодов в романах лишь мелькает. Читатель может и не вспомнить, прочитав роман, Афросиньюшку, которая на глазах Раскольникова пытается утопиться, повесившуюся Олю или расстрелянную Ламбертом канарейку в «Подростке». И все же в то чувство ужаса мира, которое хочет создать писатель, как основной эмоциональный тон, который будет просвечивать сквозь сплетение других разнообразных эмоций, — в это чувство внесут свое и Афросиньюшка, и образ-символ надорвавшейся лошади, которую хлещут по кротким глазам.

¹ Об усвоении и переработке молодым Достоевским традиций сентиментализма см.: Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. Л., 1929.

Немалую роль в трагическом эффекте романов Достоевского играет позиция автора, трагическая фигура самого писателя. Безусловно, не каждый читатель способен, исходя из материала произведений Достоевского, представить себе личность автора в ее духовном содержании и понять, что главный трагический характер творчества Достоевского — сам автор.

Маска отчужденного от автора повествователя часто нужна была Достоевскому, чтобы скрыть слишком скорбное лицо, которое и так достаточно хорошо просматривается в событийном течении произведений. Еще Н. А. Добролюбов, не успевший узнать позднейших, более художественно совершенных творений Достоевского, проницательно определил главное свойство его творчества: «В произведениях г. Достоевского мы находим одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он писал: это боль о человеке...»¹

На насыщенном фоне трагического общего социального зла разыгрываются в романах Достоевского основные трагические конфликты, тяготеющие преимущественно к двум социально-психологическим проблемам, которые волновали Достоевского и как публициста, были предметом его философских размышлений. Это «трагедия своеволия» и «трагедия подполья».

Идеал должного существования у Достоевского был так высок, реальность так удалена от него, что возникающее при этом противоречие по своей остроте не могло не быть трагическим. Однако романтический конфликт прекрасного, высокого, героического характера с низменной, абсолютно ему чуждой действительностью для Достоевского не типичен. Его тень лежит, правда, на судьбе князя Мышкина.

Типичны же для творчества Достоевского другие трагедии, которые переживают сильные духом, но чаще всего далеко не добрые герои Достоевского: Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов.

Опыт мирового искусства трагедии дал основание его исследователям в разное историческое время определить некоторые неизменные характеристики трагического конфликта и трагедийного героя, найти формулу трагедии.

В популярных учебных пособиях 30—40-х годов XIX в., с которыми знакомились будущие титаны русского искусства, трагический конфликт определялся таким образом: «Внутренняя свобода и внешняя необходимость — вот два полюса трагического мира»². Это, по существу, гегелевское определение. Но как каждая формула, в применении к конкретной действительности оно наполняется столь широким содержанием, что само по себе уже требует дополнения. Жизнь в какой-то степени размывает ее гра-

¹ Добролюбов Н. А. Собр. соч. В 9 т. М.—Л. 1963. Т. 7. С. 242.

² Давыдов И. Чтения о словесности. М., 1838. Курс 4. С. 28.

ницы. Анализ трагического конфликта в искусстве предполагает и уяснение вины страдающего героя.

Трагические герои Достоевского одновременно виноваты и не виноваты, поэтому стали возможными в критической литературе обсуждения меры их вины. Однако по сравнению с трагическими ситуациями в прозе других крупных писателей, предпочитавших «объективную манеру» письма, трагедии героев Достоевского освещены автором более определенно. Так, если относительно вины Анны Карениной могут существовать два противоположных мнения, одинаково убедительно аргументированных, то вина, например, Раскольникова более очевидна: убийство есть убийство, совершенное им зло отзывается на ни в чем не виноватых, беззащитных. Страдания, причиненные им,— неизменный у Достоевского аргумент обвинения героя. И все же Раскольников воспринимается не как просто злодей, а как человек бесконечно несчастный. Насыщая роман множеством фактов социального страдания, Достоевский как бы провоцирует читателя найти и оправдание Раскольникову, правда, с тем чтобы в конце концов эту мысль об оправданности преступления решительно опровергнуть.

Гуманистическая русская литература часто включала в трагедийные ситуации «маленького человека». Пафос этих произведений заключался в защите обездоленных, страдающих безвинно. Вина всецело возлагалась на конкретных власть имущих («Бедная Лиза» Карамзина), на бесчеловечность государя («Медный всадник» Пушкина), на несправедливость социального устройства («Станционный смотритель» Пушкина, «Шинель» Гоголя).

Достоевский также следовал этой трагедии, он также жалел униженных и оскорбленных людей из социальных низов. Но логика гуманизма вела его и дальше. Девушкин не хочет жалости. Прочитав «Шинель», он негодует: к чему этот «пасквиль», почему автор хоть что-нибудь не смягчил, чтобы шинель его отыскалась и добродетель восторжествовала бы.

Уже в ранних произведениях Достоевский хотел не только показать обездоленного бедняка как безответную и бессильную жертву, но и наметить рождение личности, которая «сама по себе». Достоевский возлагает тем большую вину на трагического героя, чем более тот неординарен, духовно одарен. И это логично прежде всего для Достоевского-мыслителя. Так как он считал, что исправить жестокий мир можно лишь через усовершенствование человека, начать этот путь должны наиболее сильные, умные, начать с себя.

Трагическая борьба, падение и возрождение протекают и совершаются в романах Достоевского прежде всего в душах его героев. Эти трагедии духа жестко обусловлены таким отраженным в них специфическим для капитализирующейся России явлением общественного бытия и сознания, как разъединенность, духовное одиночество. Человек оставлен на самого себя, нет связующей

идеи, нравственных основ. Трагедии разорванного сознания, внутренней противоречивости современного человека Достоевский рассматривал по преимуществу не как изначально данные, а как результат определенных социальных процессов. Духовный конфликт героев Достоевского не природен, а социален. Если бы это было не так, надежды на его разрешение не было бы.

Разорванное сознание характерно, как полагал Достоевский, для современного человека вообще, оно отражает состояние «разлагающегося на химические элементы» общества. Сильные, нерядовые личности реализуют такое сознание в действии, неизбежно приводящем к катастрофе их самих и умножающем зло вокруг них. Одиночество, обособленность индивидуума дает ему иллюзорное сознание свободы. Никакие обязательства по отношению к человеческому обществу не связывают его. Нравственные законы сообщества подвергаются сомнению, индивидууму предоставляется свобода вырабатывать свои жизненные установки и действовать по якобы свободно выбранным мотивам. Трагедию такого сознания, типичного для разлагающегося общества, Достоевский прослеживает в романе «Преступление и наказание».

Раскольников — сильная, незаурядная личность. Именно такие могут, по Достоевскому, реально использовать данную человеку свободу выбора даже вопреки диктуемой объективными обстоятельствами необходимости (слабые обречены подчиняться обстоятельствам). Мотив свободы предельно усилен тем, что идея свободы выбора становится осознанным Раскольниковым главным мотивом его преступления. Иметь власть, быть человеком (сверхчеловеком), по теории Раскольникова, может только тот, кто способен осуществить свое желание, реализовав свою волю, какова бы она ни была. И вот Раскольников, ломая свою натуру, восстающую против убийства, убивает, чтобы доказать себе свою исключительность, свое право на свободу действий, на своеволие. Раскольников сознательно вступает в борьбу с необходимостью подчиняться социальным правовым нормам, но он не подозревает, что вступил в то же время в борьбу с неизмеримо более мощной силой — человеческой натурой, законами жизни. Свободное действие Раскольникова реализует эту не познанную им необходимость, и начинается его мученичество. Не только сознанием, которое взлелеяло дикую теорию, но теперь уже всем «существом Раскольников ощущает, что не старуху он убил, а себя убил» как человека.

Трагедия Раскольникова не в его гражданской гибели (долгое тюремное заключение и ссылка), а в совершившейся в нем самой гибели его как члена человеческого сообщества, во вдруг наступивших одиночестве и тоске.

Достоевский так формулирует в одном из писем главную мысль романа: после убийства «неразрешимые вопросы встают перед убийцею, неподозреваемые и неожиданные чувства мучают его сердце. Божия правда, земной закон берет свое, и он кончает тем,

что принужден сам на себя донести. Принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его... Впрочем, трудно мне разъяснить вполне мою мысль» (Письма, I, 418).

То, что было осуществлено в романе, неизмеримо превосходит сложностью эту формулировку. Трагическая ошибка Раскольникова — это не только ошибка интеллекта — неверно выбранная идея, но ошибка сердца, как верно замечает Ю. Карякин¹. Убеждение, по Достоевскому, это всегда чувство, а «чувство умом не поколеблешь». Исправление ошибки возможно лишь, если вырвать идею, «которая засела в сердце в виде чувства, и вложить вместо него новое, другое...» (16, 210).

Нельзя безоговорочно сказать, что своеволие Раскольникова осуждено Достоевским. Скорее оно дано как неизбежный атрибут действительности, так как свобода выбора вообще, по Достоевскому, присуща человеку и необходима как основание нравственности.

Достоевский исследует эстетически как бы формы осуществления этой свободы, в частности неизбежный на путях свободы трагизм.

Философски, согласно своим христианско-гуманистическим воззрениям, Достоевский постулировал право на свободу каждого человека, так как только таким путем он может в конце концов, пусть в далеком будущем, «выработаться в человека».

Прорастая в художественное творчество, эта идея ветвится, дополняется тем, что индивидуальная внутренняя свобода трагична для сильной личности, так как обрекает ее на «болезнь» самосознания, на поиски и ошибки.

И все же в художественном мире Достоевского мыслящий, страдающий, решающийся на выбор и поступок в крайней, роковой для него ситуации человек предпочтительнее, ценнее, чем равнодушный, пошлый, спокойно «катящийся по рельсам» уже данных групповых установок, правил, целей.

Конечно, выше всего в его ценностной системе стоят герои деятельно добрые, сознательно направляющие свою жизнь от эгоизма к благу окружающих.

Трагедия своеволия обусловлена состоянием общества (характерным для капитализма), в котором человек, во-первых, социально одинок, отчужден, во-вторых, идеологически и в особенности этически дезориентирован. Постоянные мотивы публицистики, писем и творчества Достоевского: общество находится в состоянии разложения на элементы и в обществе исчезли твердые нравственные убеждения.

«Главное,— пишет он в подготовительных материалах к «Подстростку»,— во всем идея разложения, ибо все врозь и никаких

¹ См.: Карякин Ю. Ф. Самообман Раскольникова. М., 1976.

не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети врозь» (16, 6).

Те же мысли Достоевский развивает на страницах «Дневника писателя».

«Да семейства у нас вовсе нет», — заметил мне недавно, возражая мне, один из наших талантливейших писателей. Что же, это ведь отчасти и правда: при нашем всеобщем индифферентизме к высшим целям жизни, конечно, может быть, уже и расшаталась наша семья в известных слоях нации. Ясно по крайней мере до наглядности то, что наше юное поколение обречено само отыскивать себе идеалы и высший смысл жизни. Но это-то отъединение их, это-то оставление на собственные силы и ужасно... Наша молодежь так поставлена, что решительно нигде не находит никаких указаний на высший смысл жизни... а все это так нужно, так необходимо молодежи, всего этого она жаждет и жаждала всегда, во все века и везде!» (24, 51).

Наиболее социально опасно, думал Достоевский, отсутствие «руководящей нити» для молодого человека, его становящегося сознания. Все «трагедии духа» Достоевского — это трагедии молодых, «русских мальчиков», которые не могут успокоиться на перспективе обывательского существования, ищут смысла жизни вообще и своей в особенности. Подросток, например, «хотя и приезжает с готовой идеей, но вся мысль романа, что он ищет руководящую нить поведения, добра и зла, чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа» (16, 51).

Жить «так», без идеи, для Подростка очень глупо. Разве, как отец, «в клубнику» «пуститьсь»? (16, 84).

Пускались и «в клубнику», — Ставрогин, например, но этим не избывали пустоты души и связанного с нею страдания.

Беда современной молодежи, считал Достоевский, в том, что отцы утратили общую идею, «в которую бы они сами верили и научили бы так верить детей своих». Даже ошибочная вера все же представляет «начало порядка», то прекрасное, что остается в воспоминаниях детей и направляет их (25, 178).

Здесь Достоевский в особенности психологически убедителен, так как трагедия индивидуального сознания при столкновении с разлагающейся, неблагообразной средой возникает с особенной остротой на первоначальном этапе вхождения в жизнь молодого человека. Прав он и в конкретно-социальном отношении, устремляя свое внимание на молодого человека, так как именно молодежь 60—70-х годов была основной действующей силой революционно-демократического движения и ее проблемы были остроактуальны.

Исходя из идеала братства, соборности, всечеловеческого единения, Достоевский воспринимал как безобразное все противоположное этому идеалу и по своему настоящему содержанию, и по потенциальным возможностям воспрепятствовать осуществлению идеала, уничтожить его.

С этой точки зрения идеи, теория, убеждение, которые содержали в себе моменты или потенции элитарности, деления людей на разряды, презрения к какой-то их части или даже вообще к людям, разоблачались Достоевским со всей страстью как предельно опасное зло, губящее носителя такого сознания и, что еще страшнее, сеющее ужас и трагедию вокруг него.

Достоевский обнаруживает особенное пристрастие к трагическому типу смерть-воскресение, корнящемуся, по-видимому, в глубокой древности, у истоков духовной культуры. Знаменателен в этом отношении евангельский эпиграф «Братьев Карамазовых»: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода». В этом романе идея гибели-возрождения не была реализована полностью, так как роман не был окончен, тема эпиграфа реализуется, пожалуй, лишь в трагедии Мити Карамазова, но эта тема вполне совпадает с основным смыслом «Преступления и наказания», где, кстати, многозначительной для общего смысла романа Достоевский делает притчу о воскресении Лазаря. Именно это место евангелия Раскольников просит прочитать Соню. Разрешение трагического в духовном возрождении человека в смысле обретения им целостного сознания, живой жизни типично для Достоевского. К такому возрождению через страдание он готовил и Ставрогина (хотя и не осуществил в конечном тексте). Смысл «Подростка» Достоевский сформулировал так: «...вся поэма в том: как было я пал и как я был спасен» (16, 101).

Это было связано с общей гуманистической направленностью философии и творчества Достоевского. Никакое человеческое падение не окончательно. Возрождение всегда возможно, если человек найдет в себе человека.

Трагические ошибки своеволия все же прокладывают путь к истине. С этой точки зрения для позднего Достоевского революционер, безусловно, по убеждению Достоевского этого периода, ошибающийся (в докаторжный период он сам принадлежал к кругу революционеров-петрашевцев), ценнее любого благонамеренного члена общества, живущего чужими, формально принятыми идеями и нормами.

Явление «подполья» Достоевский считал одним из главных своих художественных открытий. Он писал: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!» (16, 329).

Таким образом, трагедия «подполья» состоит в разрыве между сознанием идеала, т. е. отчетливым пониманием, какой должна быть истинная прекрасная жизнь, и реальным действием, осуществляемым уже совсем не по идеалу, а по тем дурным законам, по которым разворачивается действительность. Сознвая «прекрас-

ное и высокое», подпольный человек творит самые неприглядные деяния, убежденный, что и все люди таковы.

Сознание, в котором идеалы существуют как совершенно неприменимые к действительной жизни, совсем не обязательно трагично. Рядовой человек, как думал Достоевский, вообще легко мирится с этим обстоятельством. Парадоксалист «Записок из подполья» так, например, рассуждает о русских «романтиках-идеалистах»: «У нас, русских, вообще говоря, никогда не было глупых надзвездных немецких и особенно французских романтиков, на которых ничего не действует, хоть земля под ними трещи, хоть погибай вся Франция на баррикадах,— они все те же, даже для приличия не изменяются, и все будут петь свои надзвездные песни, так сказать, по гроб своей жизни... Свойства нашего романтика — это все понимать, все видеть и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительнейшие наши умы; ни с кем и ни с чем не примиряться, но в то же время ничем и не брезгать... постоянно не терять из вида полезную, практическую цель (какие-нибудь там казенные квартирки, пенсиончики, звездочки)...» Эти «широкие натуры» «даже при самом последнем падении никогда не теряют своего идеала; и хоть и пальцем не пошевелият для идеала-то, а все-таки до слез свой первоначальный идеал уважают и необыкновенно в душе честны» (5, 126).

Желчный Парадоксалист развивает здесь, доводя до гротеска, мысли Достоевского о буржуазной личности, которая «для благородства» сохраняла в своем обиходе некие сентиментальные идеалы, полагая, однако, что высокие идеалы одно, а жизнь совершенно другое. В жизни главное — деньги. В жизни «капитальчик лучше всего, всех этих мечтаний и прочего». «Без благородства, конечно, тоже нельзя, и буржуа до страсти любит неизъяснимое благородство». Достоевский издевается над ненавистной ему буржуазностью в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Ему противен «земной рай», которым так гордится буржуа, тот порядок, которым буржуа вполне доволен, «за который стоит и который всем навязывает».

В сопоставлении с такой комической «разорванностью» буржуа между истинным пошлым содержанием и показным «благородством» страдания совершенно не принимающих действительность «подпольных» героев Достоевского воспринимаются как истинная высокая трагедия. Даже ничтожный «антигерой» «Записок из подполья» с его неутомимой страдальческой работой мысли, доходящей до «стены» вечных, неразрешимых вопросов, презирующий не только людей, но и себя, при всем безобразии еще и высоко трагичен. Ничтожность Парадоксалиста, плюгавенького человечка с его «развратиком» и мелочной злобностью, очевидно безобразна; его маниакальная сосредоточенность на собственных переживаниях вызывает отвращение.

Тем не менее его фигура и трагична — и не только потому,

что его жизнь мучительна, но и потому, что в его душе тоже идет трагическая борьба со злом. Хотя эта борьба не имеет реализации вовне — это все же борьба и даже бунт. Как и «обаятельные скитальцы», «антигерой» «Записок» не принимает мир и внутренне уходит от него в «подполье» одиноких мечтаний и размышлений. Все они предъявляют миру и себе максималистские требования, что отличает их от буржуазной личности, легко мирящейся с безобразием мира и своим собственным. И в этом есть нечто трагедийно-величественное.

С точки зрения проблемы «личность и общество» «подполье» Достоевского выглядит как добровольное или вынужденное неучастие личности в общественной жизни, понятой как любая целесообразная деятельность вместе с другими людьми.

В зависимости от господствующих общественно-политических и эстетических идеалов общественного и индивидуального сознания такое неучастие оценивалось и как беда личности, и как ее вина. Идеальное для Достоевского общественное бытие — это нравственное единство, любовное объединение людей на основе благих для всех и каждого целей деятельности. С этих позиций не только общественная бездеятельность, но и деятельность эгоистическая также рассматривается как неучастие в «живой жизни». Тема выключенности из жизни и творчестве Достоевского с годами меняла «ракурс». В ранний период творчества его волновало положение «маленького» человека, вытесняемого из жизни. Вася Шумков и господин Прохарчин прозябают в своих углах в постоянном страхе и за это свое жалкое место в ней. В позднейших произведениях Достоевский создает героев, социально отнюдь не обездоленных, к тому же человечески неординарных, которые самоустраиваются, не находя смысла в своем существовании (Свидригайлов, Ставрогин). Переходным в разработке этой темы были «Записки из подполья». В общем их пафосе сливаются и боль за социально униженного героя, и горький упрек ему — человеку мыслящему, добровольно ушедшему «в угол». Парадоксалист «Записок» избирает свой образ существования не только потому, что он беден, как ранние герои Достоевского, но и потому, что он «теоретически» не видит смысла в какой-либо социальной деятельности, так же как позднейшие «подпольные» его герои.

Трагическое, как известно, связано с действием, поступком, в котором реализуется гибельное для человека «своеволие». Достоевский показал и трагедию бездействия, обусловив ее разорванным «подпольным» сознанием.

Социальное следствие «подпольного» сознания — неучастие в «живой жизни»: «...мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей «живой жизни» какое-то омерзение...» Духовно близки «антигерою» «Записок из подполья» Ставрогин и Свидригайлов. Хотя и тот и другой представлены во множестве поступков, их

деятельность неживая, неистинная. Поражает ее разбросанность, ценностная пестрота. Здесь и самый грязный разврат, и подвиги самоотвержения. И доброе, и злое носит в их действиях характер случайности, немотивированности. Все проистекает как бы из пустоты или духовного хаоса.

Кое-что в их поступках может совпадать с «живой жизнью», быть добрым, и это обостряет вопрос, встающий перед читателем: в чем причина страданий этих людей и страданий, которые они причиняют окружающим, в чем причина их конечной гибели?

Социально-психологический вопрос естественно следует за эстетическим восприятием трагического и предшествует в сознании художника созданию трагического в искусстве. Достоевский пришел к определенному ответу на этот вопрос, поняв «подполье» как распространенное социально-психологическое явление, — он его для себя объяснил соответственно своему общему миропониманию.

Художественное «объяснение» «подполья» неизмеримо более сложно и значительно менее спорно, пожалуй, чем образно-рационалистические выкладки «Дневника писателя» и вообще публицистики Достоевского. Имеет смысл еще раз продумать множественность значений столь важного для Достоевского понятия «подполье». Одно из главных и очевидных значений — уход человека от действительности, живой жизни в отъединенный от людей, индивидуально ограниченный и тем ущербный и узкий мир — скорлупу, угол, подполье. Уход этот может быть вынужденным и добровольным или вынужденно-добровольным. Все дело в том, какова действительность, от которой прячется человек, а она для героев Достоевского, как и для него самого, неблагоприятна, даже отвратительна, это не «живая жизнь».

В подпольном же одиночестве рождаются мрачные идеи и мечты, человек начинает жить иллюзорной, головной жизнью, углубляется, например, в самоанализ, как Парадоксалист. Но жизненная сила зовет к жизни, а такие, как Ставрогин и Свидригайлов, наделены этой силой в высшей степени. И тогда, не имея цели, веры (что характерно для «живой жизни» Достоевского), «подпольный» все же живет, совершает поступки бесцельные, бессмысленные, чтобы только пожить, ибо иначе скучно (Парадоксалист «сам себе приключения выдумывал», так как «скучно уж очень было сложа руки сидеть»).

Такая жизнь безобразна, опасна для окружающих, для «подпольного» она носит экспериментальный, игровой характер. Это не настоящая, а искусственная, мертвенная жизнь. И неживой, «муляжной» красотой наделает Достоевский таких героев, как Ставрогин и Свидригайлов.

Нечто противоестественное и поэтому отвратительное есть в долго остающемся неясным, загадочным для читателя «Бесов» фантастическом Ставрогине. Есть в нем и пугающий, мрачный гротеск. Неотразимый красавец, разочарованный российский dandy,

даже с оттенком героики¹, вдруг укусил за ухо собеседника, провёл за нос почтенного человека. Безумие? Так все это как будто бы потом объяснилось. Но и грязные притоны, и некрасивость преступления в соединении с восходящим к Печорину демонизмом создают гротеск.

В подготовительных материалах к «Бесам» есть в связи с одной из характеристик будущего героя подчеркнутое замечание: «Ангелу Сардийской церкви напиши» (II, 274). Соответствующая цитата из Апокалипсиса не была использована в тексте романа, но она примечательна: «И ангелу Сардийской церкви напиши: так говорит имеющий семь духов Божиих и семь звезд: знаю твои дела, ты носишь имя, будто ты жив, но ты мертв».

«Мы мертворожденные», — подводит итог о себе и своем поколении антигерой «Записок из подполья».

Ставрогину, Свидригайлову, Версилову часто становится скучно. Их скука много опаснее, страшнее тоски Онегина или Печорина. Она тяжело сгущена и ведет к гибели. «Ни энтузиазма, ни идеала» — причина мрачной пустоты «этих несчастных». Достоевский не раз использует категорию энтузиазма для описания качеств личности: «Князь понимает, что его мог бы спасти энтузиазм... Но для энтузиазма недостает нравственного чувства...» (II, 274).

Отсутствие энтузиазма в этом смысле трагично для усиленно сознающего существа. Оно равно полной опустошенности.

В планах 1870—1872 гг. Достоевский делает заметку, намереваясь художественно развить эту тему: «Пустота души нынешнего самоубийцы». Пустота души — явление, во всяком случае для Европы XIX века, не случайное, не индивидуальное, а отражающее состояние социальной действительности, имеющее глубокий общественный смысл. В русской литературе оно во всей своей социальной значимости показано Пушкиным и Лермонтовым. Трагедию противоречия большой жизненной энергии и отсутствия целей и идеалов для ее реализации в действии переживают Онегин и Печорин. Достоевский в духе своей специфической склонности «во всем до крайности доходить» доводит трагический конфликт до предела в страшных фигурах Ставрогина и Свидригайлова. Была ли зияющая душевная пустота этих литературных персонажей в такой же мере «признаком времени», как тоска и неудовлетворенность Онегина и Печорина? Безусловно, «Нет» — можно сказать о 60-х годах, в какой-то степени — «Да» — о 70-х.

Общеизвестно «духовное освежение» русского общества 60-х

¹ Удивительно тонко-иронически героизирует Ставрогина рассказчик сравнением с декабристом Луниным и лермонтовским Печориным: «Он бы и на дуэли застрелил противника, и на медведя сходил бы, если бы только надо было, и от разбойника отбил бы в лесу — так же успешно и так же бесстрашно, как и Луний, но зато уж без всякого ощущения наслаждения, а единственно по неприятной необходимости, вяло, лениво, даже со скукой. В злобе, разумеется, выходил прогресс против Лунина, даже против Лермонтова» (10, 165).

годов. Возродились определенные социальные надежды, появились конкретные социальные цели, возможности общественной деятельности. Симпатии прогрессивных сил общества находятся на стороне деятельной личности, трезвой и вместе с тем глубоко преданной общественным интересам. Знаменательно, что именно в эти годы разочарованные герои недавнего времени с таким азартом развенчиваются Писаревым.

Да и лагерь реакции перестраивает свою ценностную систему. Предпочтительной становится личность дельца буржуазного типа или активного охранителя «устоев». Во всяком случае активизация общественной жизни выдвигает на первый план активную личность, стремящуюся осуществить соответственную своей классовой или групповой принадлежности программу.

70-е годы характеризуются определенным падением социальной активности, крушением многих иллюзий 60-х годов. Однако деятельность, борьба за общественную справедливость остается для передовой русской интеллигенции жизненным образцом.

Включая в свою модель современного ему мира мотив душевной опустошенности в напряженном трагизме, Достоевский указывал на актуальную и вечную социальную опасность этого явления, видел в нем причину многих трагических фактов действительности.

Творческая работа Достоевского часто шла от загадочного факта действительности к его психологическим и социальным предпосылкам. Творческим материалом для Достоевского была объективная действительность, охватываемая единым взглядом во множественности и разнообразии фактов с определенной группировкой этих фактов по значительности, распространенности. Главные персонажи Достоевского не имеют жизненных прототипов, хотя совершаемые ими поступки часто со всеми деталями переносятся из событий реальной действительности. Так, Ставрогин и Свидригайлов, как и большинство героев Достоевского, не только не имеют прототипов, но и не являются собирательными образами, объединяющими какие-то рассеянные типичные черты современников писателя. Они вполне создания его фантазии. Тем не менее его фантазия питалась конкретной действительностью, и только ею. Это был особый синтез элементов действительности, выхваченных из разных ее слоев. Здесь были факты (излюбленные им газетные, например), идеи, имеющие хождение в обществе и развиваемые в публицистических статьях, литературные образы, уличные сцены и т. д. Во всем этом Достоевский стремился уловить дух эпохи, скрытые тенденции общественного развития, поэтому отдельные явления воспринимались им в возможно больших связях, во всеобщности. В творчестве происходила некая кристаллизация воспрнятого в художественный образ. Можно возразить, что такого рода притязания на выявление общих закономерностей социального характера свойственны вообще реалистическому искусству и лучшими его представителями осуществлялось. Достоев-

ский и является реалистом, хотя и «особого типа». Одна из особенностей его реализма заключается в том, что в материал обобщения он включал необычайно широкий круг явлений, большое значение придавая при этом миру идей.

Выбор целей, действия, нравственных убеждений необходимо осуществляется личностью в каком-то отношении к общественному строю, государству, в системе которого она находится. Если «руководящую нить», нравственный закон, убеждения и цели личность должна создавать для себя сама, тем самым она отменяет существующую официальную идеологию, лишает государство доверия.

В России времени Достоевского дело обстояло именно так. Государство и официальная нравственность были дискредитированы, и «брошенности на самих себя» в отношении выбора линии поведения осознавалась большинством. Такое состояние личности и отразил Достоевский в своих трагедиях духа. Оно противоположно филистерской умиротворенности, спокойному приятию государственного давления. В системе Гегеля, например, узаконивающей буржуазную личность, всякая борьба против социального неравенства квалифицируется как неразумная, поэтому она не может быть объектом трагического осмысления в искусстве, так как безрезультатная борьба против непреодолимой преграды не является истинно прекрасной. «Ибо разумный человек должен покоряться необходимости, если он не может силой заставить ее склониться перед ним, то есть он должен не реагировать против нее, а спокойно переносить неизбежное. Он должен отказаться от тех интересов и потребностей, которые все равно не осуществляются из-за наличия этой преграды, и переносить непреодолимое с тихим мужеством пассивности и терпения. Где борьба ни к чему не приводит, там разумным будет избегать борьбы, чтобы сохранить по крайней мере возможность отступления в последнюю твердыню, в формальную самостоятельность субъективной свободы»¹.

Для Достоевского необходимость в форме сословных ограничений не была ни непреодолимой, ни существенной. В его мире на трагедию духа имел право обездоленный бедняк, так же как и человек, имеющий власть, относительно свободный от давления внешней необходимости. Нельзя сказать, что внешняя несвобода, социальная зависимость игнорировалась Достоевским и тем более принималась как непреодолимая, навсегда данная необходимость. Он осмыслял ее, как и все прогрессивно мыслящие люди его времени, именно как трагедию.

Традиционная, специфическая русская тема «маленького человека» у Достоевского, так же как у Пушкина и Гоголя, — тема трагическая. Противоречие между осознаваемым любой личностью правом на самоосуществление, на место в жизни и реальной возможностью такого осуществления составляет, например, сущность

¹ Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 220.

трагедии Девушкина, Голядкина, позднейшего Парадоксалиста (трагедия последнего значительно сложнее, но и трагический мотив «маленького человека» в «Записках из подполья» очевиден).

Исполнены трагизма социальной зависимости, как уже говорилось, фоны больших романов.

Но наиболее глубокими и всеобщими Достоевский считал трагедии духа, для которых внешняя необходимость, как он думал, не главный фактор. Такие трагедии, полагал Достоевский, могут существовать и при условии относительной внешней свободы. Более того, свобода внутренняя и внешняя для человека не гарантия счастливого существования, скорее она может привести его с наибольшей вероятностью к катастрофе, если человек не будет иметь главного — нравственных убеждений и высоких целей.

Действительно, все страдалцы духа у Достоевского наделены внутренней свободой. Конечно, с объективной точки зрения эта свобода иллюзорна. Но это другой вопрос. Для Достоевского главное — самосознание героев в своей внутренней свободе. Для каждого из них вопрос о свободе еще и теоретический, по этому поводу много размышляют, например, Раскольников и герой «Записок из подполья». Раскольников убежден, что стоит только захотеть быть свободным — и это будет осуществлено. Парадоксалист думает, что человеку необходимо сознание свободы воли (жить по своему хотению даже против пользы). Ставрогин тренирует свою свободную волю: «Я пробовал везде мою силу... На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною... Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь...» (10, 514).

Для них как будто не существует внешней необходимости ни в форме экономической зависимости, ни в форме официального права, религии, морали.

Страдания и гибель и осуществляющих своеволие героев Достоевского, и «подпольно» его осознающих проистекают не из столкновения свободы с ограничивающей ее внешней необходимостью, а из внутренней необходимости, которую своеволие стремится преодолеть. Присущие человеку внутренние нравственные критерии, по Достоевскому, хотя и похожи на кантовский нравственный императив, все же значительно сложнее. По кантовской формуле, пожалуй, совершается лишь трагедия раскольниковского типа, когда желание утвердить себя любыми средствами вступает в противоречие с законом добра и долга. Трагедия же «подполья» имеет иную природу. Здесь душевная пустота и отсюда безволие, скука, нежелание жить сталкиваются с необходимостью для человеческого существа все же жить и жить целесообразной, прекрасной жизнью. Та подмена жизни игрой в жизнь, которую избирают такие опустошенные, в конце концов обнаруживает свою фальшивость, и наступает катастрофа.

Избранные нами сферы трагического в жизни человека у Достоевского — «своеволие» и «подполье» — взаимосвязаны глубокими психосоциальными связями. То или другое лишь в большей мере проявляется в судьбах разных героев. И то и другое восходит к так или иначе мотивированному отъединению от людей, что, по Достоевскому, всегда трагически противоречит необходимой для человека жизни в человеческом единении.

Трагична фигура Ивана Карамазова. С одной стороны, высокий мыслитель, он страстно, житейски ненавидит отца, Митю. Полу-осознанно спровоцировав преступление Смердякова, он мучается тем, что чувствует себя «ниже» своей идеи: «Не таким орлам воспарять над землей!» Его идеи не так оголенно, как раскольниковские, направлены к оправданию преступления. Его миропонимание, которое он развешивает перед Алешей, по-видимому, и не содержит никакого зерна безнравственности. Напротив, оно во всем своем страстном неприятии мира вытекает из идеалов высокой нравственности. В принципе также не принимал зла мира сам Достоевский. Никаких выходов в действие — ни добрых, ни злых — Иван теоретически не предлагает, для себя, впрочем, открывая один — в жизнь карамазовскую: «как припаду к кубку...» Есть в этом намек на возможность и свдиграйловской и ставрогинской трагедии жизни — удовлетворение беспорядочных страстей.

Однако это предположение. В романе же Иван Карамазов несчастен и осужден автором не потому, что он не принимает мироустройства, а потому, что, не принимая его с позиций высоких идеалов, сам живет (как это и свойственно, по Достоевскому, «подпольным») по законам этого мира, хотя себя, как «сознающий», «понимающий», считает неизмеримо выше человеческого большинства. В своих действиях Иван движим бесконечным презрением и даже ненавистью к людям. И эта «идейно обоснованная» ненависть вообще фокусируется в ненависть, даже удивляющую своей силой, к конкретным людям, к «ближним». «Один гад съест другую гадину», — говорит он о Мите и отце.

Читатель легко согласится, что Федор Павлович заслуживает ненависти, но Митя? Несчастный, запутавшийся, благородный в общем-то Митя Карамазов? А для Ивана они равны.

Существование добра в таком рядовом грешном человеке, как Митя, подточило бы теорию Ивана Карамазова.

К истинной трагедийности возвращает литературу нового времени Достоевский. Он ввел в нее трагического героя, порожденного капиталистическими отношениями, героя «негероического», противоречивого, но все же трагедийного, ощущающего себя личностью, способной решать мировые проблемы.

В истории жанра трагедии менялось соотношение «характер — ситуация». Этот процесс всегда отражал те перемены, которые происходили в осмыслении общественным сознанием сущности человека. В древности Аристотель писал: «Фабула — есть основа и

как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры»¹. В трагедиях же нового времени, напротив, «характеры имеют исключительное значение»² и конфликт заключается в характере.

Обратимся к тому, как раскрывается соотношение характера и ситуации в трагических конфликтах произведений Достоевского.

Первый, общий взгляд на трагические коллизии у него обнаруживает, что они чаще всего обусловлены характером действующих лиц, а не ситуацией, в которой эти лица находятся. Так, в ситуации социальной несправедливости вообще действуют все герои романов, многие из них испытывают лично ее давление и удары. Однако в трагическое действие вступают немногие. Показательна, например, разница поведения в аналогичных обстоятельствах Раскольников и Разумихина, Ивана Карамазова и Алеши.

Ситуация «падшей» или оскорбленной в ранней юности женщины неоднократно встречается у Достоевского, и каждый раз она разрешается в зависимости от свойств характера. В трагический конфликт вступает Настасья Филипповна, спокойно принимает свое прошлое Грушенька, терпеливо идет своим жертвенным путем Соня Мармеладова.

Характер человека определяется целями, которые этот человек перед собой ставит. В литературе трагический герой традиционно поднимается над обыденностью высокой социальной значимостью, «общечеловечностью» своих целей. В древней, классической, ренессансной трагедии возвышенность целей гарантировалась отчасти и самим высоким социальным статусом героя (боги, цари, военачальники и т. п.). Так или иначе трагический герой был возвышен своими высокими стремлениями.

Литература критического реализма выдвинула на первый план трагедию масс, трагедию обездоленных. Что же касается трагического героя, представление о его «высоких целях» в русской литературе, начиная с Пушкина, характерно меняется, их высота ставится под сомнение. Сальери убеждает себя, что убивает Моцарта во имя высшей, общечеловеческой справедливости, но скорее всего это самообман и движет им простая зависть.

Мы не случайно вспомнили здесь о Пушкине. Очень многое, что в зерне содержится в его творчестве, проросло затем, развернулось в русской литературе и, конечно, у его восторженного почитателя Достоевского. Боль за страдающего «маленького человека», трагедия гордых одиночек (Германна, Алеко), сложная психология преступления — все это есть и у Пушкина. От темы Сальери идут тайные токи к самообману Раскольникова. Конечно, мотивы преступления Сальери другие, но сама мысль о том, что преступник может оправдывать себя высокими целями, — пушкинская.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 60.

² Гегель. Эстетика. Т. 3. С. 604.

В подробном, пристальном описании преступления Раскольникова, которым начинается роман, мы еще не улавливаем его мотивов. Проходное упоминание о бедности матери и сестры — мотив слишком невероятный для такого неординарного убийцы. Мотив этот тут же и снимается мизерностью добычи и безразличием к ней Раскольникова. Ясно, что не ради денег он убил. О настоящем, уже «высоком», философском мотиве мы начинаем догадываться, узнав о содержании полгода назад написанной им статьи. Главная ее мысль: люди делятся на два разряда — обыкновенных (материал) и необыкновенных, движущих историю. И вот необыкновенные-то имеют право ради осуществления своих великих целей преступить через любые моральные запреты — убить, например.

Так, в этих «подводящих итог» всему человечеству размышлениях Раскольникова и коренится его «высокая», во всяком случае неординарная цель — проверить, к какому же разряду принадлежит он сам. Проверить, преступив через нравственный закон презираемой, ничтожной массы.

Раскольников не выдерживает проверки. Он оказывается нравственным, обыкновенным человеком. Художественная цель Достоевского и заключалась в утверждении силы нравственного, естественного в человеке в противовес ложной идее, которая неизбежно должна потерпеть крушение.

Близкую к раскольниковской цель («мне нужно могущество») ставит себе Аркадий Долгорукий в «Подростке» и так же с побочным оправданием этой, глубинно осознаваемой им самим как неправой, цели: «...я отдам все мои миллионы людям; пусть общество распределит там все мое богатство...» (13, 76).

Аркадий Долгорукий — не трагический характер. Его первоначальная цель размывается волнами живой жизни. Подросток скоро забывает о ней, его несложившийся характер формируется вне демонической идеи власти. Но он мог бы быть и героем трагедии, если бы автор сохранил ему «ротшильдовскую идею».

Цель — приобрести беспредельное могущество неминуемо вступает в противоречие с нравственными установками личности, если они существуют. Стремление к власти над другими людьми ради самоутверждения обычно предполагает нравственную тупость. Лужин Достоевского также не лишен этой страсти. Он хочет жениться на бедной девушке, чтобы властвовать хотя бы над одной живой душой. Ему нужно, чтобы жена «благоговела перед ним, подчинялась, удивлялась ему и только ему одному» (6, 235).

Ни о каком внутреннем конфликте в лужинском варианте нет и речи. Напротив, свое намерение он считает вполне достойным, даже благородным; отвергнутый Лужин чувствовал глубокое негодование против «черной неблагодарности» Раскольниковых.

Во вполне буржуазной, по сути дела, мечте Подростка есть

поэзия и независимость мысли: «Блажен, кто имеет идеал красоты, хотя бы даже ошибочный» (13, 77).

Именно из-за этой выпрессенной романтичности, заведомой фантастичности целей Достоевский и вместе с ним читатель многое прощает их молодым носителям, так как человеческий опыт подсказывает, что фантастические мечты, пусть нравственно порочные, но предельные, по-своему величественные, не живут рядом с холодной расчетливостью, буржуазной мелочностью. Они свойственны горячим, молодым, благородным натурам.

Достоевский и сообщает своему Раскольникову до преступления черты благородства, почти исключительного. (Напомним: спасение детей на пожаре, помощь больному товарищу, свидетельства дружбы персонажей: «Вы Шиллер, вы — идеалист!»)

Итак, основная цель Раскольникова обрекает его на внутренний конфликт с собственными нравственными установками, которые несомненно существуют и совпадают по своему содержанию с общечеловеческими нравственными законами.

Специфично для целей трагических героев Достоевского то, что они полагают свой результат не в частной жизни (семья, любовь и т. д.), а на широкой арене социальной действительности. Эти цели формируются в сознании героев под влиянием объективной социальной действительности и актуальных для данной конкретной действительности идей.

Нельзя сказать, что теоретическая мысль России середины прошлого столетия проявляла какое-то особенное внимание к элитарным, предвосхищавшим ницшеанские идеям, однако русская социальная практика произвола власть имущих, бесправия масс предрасполагала к их возникновению, на что прозорливо указал Достоевский.

Таким образом, субъективные цели героев Достоевского указывают не только на трагическое содержание характера, но и в силу своей укорененности в объективной действительности — на трагическое состояние последней.

Само по себе неприятие мира для Достоевского заключало в себе обещание нравственного прогресса. Но существовало множество вариаций реализации такой неудовлетворенности, и сама она имела не всегда одинаковую направленность, что меняло для Достоевского этическую ценность этого состояния.

Важно было, что именно вызывало неудовлетворенность субъекта: социальное неблагополучие в целом, страдания других людей или собственная, личная униженность, ограниченность возможностей.

Мир для трагических героев Достоевского совершенно неприемлем: в нем торжествует зло, страдают безвинные, он вопиюще несправедливо устроен. В отрицании мироустройства они опираются не только на факты, с которыми сталкиваются в личной жизни, но на знания о прошлом человечества, документальную литературу,

свидетельства других людей. И надо сказать, что в каждом произведении, где совершаются трагедии духа его героев, Достоевский с очевидностью доказывает, что такое мировосприятие имеет достаточные основания. Он включает в романы массу жестоких эпизодов, о которых главный герой — страдалец и отрицатель — и не осведомлен, зато читатель получает дополнительные доказательства того, что отрицать-то действительно есть что.

Не лишены убедительности и апелляции героев к истории. Когда Раскольников говорит, что большая часть почитаемых «благотелей и установителей человечества», «начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Соломонами, Магометами, Наполеонами... были особенно страшные кровопроливцы» (6, 200), читатель не может не согласиться, что разница в моральной оценке убийства, например, на войне и убийства в «частной жизни» свидетельствует «против человечества». Современный читатель, может быть, вспомнит в этой связи фильм Чарли Чаплина «Мсье Верду», где маленький чиновник для того, чтобы содержать свою семью, избрал способ — жениться на богатых женщинах, убивать их и забирать деньги. На суде Верду без всякого пафоса выдвигает в свою защиту простую мысль: если на войне убивали миллионы людей, почему же мне нельзя убить нескольких.

Ужасное и неожиданное для Ивана Карамазова претворение в жизнь его идей Смердяковым, отвращение к собственной позиции человеконенавистника, которое «овеществляется» для Ивана, становится ясным в бредовом видении — пошлом его двойнике-черте,— все это приводит героя к духовной катастрофе.

Мысль об алогичности, противоестественности мироустройства, «социальных установлений» с точки зрения «естественного человека» развивалась просветителями, она была свойственна и романтикам, ее воспринял и развил Л. Н. Толстой.

В художественном творчестве не принимающий действительности герой мог вступать с нею в борьбу, уходить от нее в мир своей души и существовать в нем более или менее несчастливо.

Важным моментом, определяющим формирование образа такого героя, всегда была вера автора в то, что мир может измениться, что «естественная нравственность» существует и идеал лучшего общественного устройства имеет реальную силу воздействия на общественное развитие.

Мы уже знаем, что Достоевский был в этом отношении достаточно оптимистичен, и трагедийная сторона его творчества это подтверждает. Трагическая ошибка, общая для страдальцев Достоевского, заключается в том, что, ненавидя действительность, они поступают по ее законам. Теория Раскольникова не противоречит жестокому миру, а является ее порождением. Ставрогин, Иван Карамазов действуют в соответствии с жестоким окружением. Все это не было бы трагичным, если бы естественная нравственность, идеал красоты не одерживали бы в конце концов победу в

их судьбах. Возродится для другой, лучшей жизни Раскольников; убивает себя, «сознав свое уродство» (значит, был и у него идеал), Ставрогин. В стремлении назвать, определить словом необычный жанр романов Достоевского, их называли, как мы знаем, «романами-трагедиями». Может быть, самый тяготеющий к жанру трагедии признак романов Достоевского заключается в том, что при всей своей сюжетной многослойности и многогеройности они в определенном смысле моноцентричны. Как и в классической трагедии, все внимание остальных персонажей направлено на одну, главную, трагическую фигуру. Разное, конечно, внимание: это может быть любовь, ненависть, зависть, зависимость, просто заинтересованность и т. д.

Ясен моноцентризм системы персонажей «Преступления и наказания». Все персонажи романа связаны с Раскольниковым, так или иначе «смотрят» на него. В других романах центральное положение трагического героя не так очевидно, и тем не менее оно есть и в определенной мере осуществляет художественное объединение «многолюдства» романов.

Работая над «Бесами», Достоевский обнаруживает, что главным героем вопреки первичному замыслу в романе становится трагический Ставрогин. Все персонажи вовлекаются в орбиту его загадочного влияния.

В «Подростке» главное лицо для автора — сам Подросток, но все взоры действующих лиц устремлены не на него, а на Версилова, странного, страдающего «бабьего пророка».

В «Братьях Карамазовых» функцию идейно притягательного центра выполняет Иван Карамазов.

И даже в «Идиоте» с его главной целью — всеми средствами высветить образ идеального Мышкина — оказывается второй центральный герой, точнее, героиня — Настасья Филипповна (Письма, II, 61). Именно ее образ связывает воедино все сюжетные нити романа.

Достоевский как бы приглашает читателя вместе с толпой других персонажей пристально всмотреться в этих, особенных, понять их.

Центральные герои-преступники окружены ореолом значительности. Это впечатление создается и прямо: они мыслители, теоретики — и косвенно, через отношение к ним других персонажей. Ставрогин, например, не теоретизирует, в романе он почти и не говорит, но читатель узнает, что он имел когда-то мощное идейное влияние на Шатова, имеет, видимо, основание использовать его как «знамя» в своей суеливой деятельности Петр Верховенский, был он «Иваном-царевичем» для Марьи Тимофеевны.

Если следовать порочному методу извлечения героя из художественного целого, как это делали декадентски, ницшеански (Мережковский, Бердяев, Шестов) или мистически (Г. Мейер, например) настроенные интерпретаторы Достоевского, герой-преступник

предстает в своей значительности. На этом основании Достоевскому приписывались любование сильной, преступающей мораль личностью, симпатии к ней. Сам Ницше опирался на Достоевского в своей теории «права сильного», превосходства преступника над «человеческим стадом».

Между тем именно неординарность натуры служит главным мотивом осуждения трагического героя: кому много дано — с того много и спросится. Каждый из этих сильных, но лишенных нравственных оснований героев бесконечно несчастлив, и прежде всего потому, что виновен перед другими людьми.

Достоевский не снимает с общества вины в потере личностью идеалов, моральных норм, но, убежденный в том, что идеалы вырабатываются личностями прежде всего духовно сильными, а потом уже становятся достоянием общества, писатель не снимал вины со своих «страдальцев», заставляя их принять заслуженное наказание, возродиться к новой жизни или погибнуть.

Вместе с проблемой цели в идейной и художественной системе Достоевского встает и пронизывает все его создания проблема средств.

Для достижения отдаленной идеальной цели Раскольников ставит конкретную цель — убить старуху-ростовщицу. Конкретная цель, таким образом, выступает как звено деятельности для достижения идеала, как средство.

«Преступление и наказание» обычно приводят как пример рокового для результата деятельности несовпадения цели и средств. Но в действительности такого несовпадения в преступлении Раскольникова нет.

Достоевский показывает лишь, что оно могло бы быть, бывает. Раскольников вследствие болезненной аберрации мысли видит свою неоформленную, туманную цель как благую и возвышенную. Многим свойственно обманываться сознательно и бессознательно и в своих целях, и в своих желаниях. Убежденный в своем праве на убийство «по теории», Раскольников считает свою цель безусловно благой — доказать теорию, а теория эта в его глазах устроит человечество на истинных и поэтому тоже благих основаниях. В действительности же не только безумна и губительна теория, но и сама цель Раскольникова содержит порок эгоизма, демонического самовозвеличивания.

Те же ошибки целей свойственны трагедии Настасьи Филипповны. Только разыгрывается эта трагедия не в битве страстных идей, а исключительно в сфере нравственного чувства. Конкретные цели, которые преследует в романе Настасья Филипповна, а их множество — она мечется от одной к другой, ни одной не достигнув, — все эти конкретные цели подчинены одной, единственной, конечной, не столько осознаваемой, сколько чувствуемой ею — цели утвердить себя в качестве нравственной личности. Вот она решает продать себя Рогожину за сто тысяч, так как считает

этот поступок честным. Ей, как она полагает «падшей», подобает соответствующий образ жизни. Сохранять же форму «приличного» существования — ложь и лицемерие. Она отказывается то от предложения князя, чтобы не погубить его, то от Рогожина, так как не любит его, то бросается устраивать брак князя и Аглаи, чтобы сделать добро.

Трагедия этого характера в противоречивости нравственных установок. С одной стороны, частные цели и действия Настасьи Филипповны говорят о свойственных ей высоких нравственных качествах — честности и доброте, о неформальности ее нравственных установок, по которым она в самом деле «ни в чем не виновата» и «не такая», с другой — стремление к самоутверждению исходит из признания своей виновности и порочности, которая существует лишь в мнении презируемого ею же слоя общества, руководствующегося формальными нравственными нормами.

Следуя своей натуре, Настасья Филипповна должна была бы вообще выйти из ненавистной ей системы отношений, о чем она и сама думает: «Уйду в прачки», — но она остается в ней и тем самым обрекает себя на гибель.

Трагедия внутренней разорванности прослеживается Достоевским и в том своем предельном варианте, когда из-за отсутствия единого нравственного центра различные стороны «многообразной» внутренней жизни распадаются и предстают лишенными всякого смысла¹. Собственно такой характер, сущность которого — аморфность, беспорядок (Ставрогин — «один лишь беспорядок»), по классическим нормам антигероичен и, следовательно, антитрагичен. Он не вступает в трагический конфликт хотя бы с целью реализации дурной воли, так как у него нет энтузиазма для последовательного действия, для какой-либо борьбы. Случайно он может выступить в роли злодея в трагедии, переживаемой другим лицом, так же как случайно совершить добрый поступок.

Разбросанность характера из-за отсутствия нравственного ядра Достоевский, как уже говорилось, считал распространенной социальной болезнью своего времени. Такое состояние личности не обязательно приводит к трагедии. Это Достоевский также хорошо осознавал.

Огромное большинство интеллигентных «русских, — говорил он в Пушкинской речи, — и тогда, при Пушкине, как и теперь, в наше время, служили и служат мирно в чиновниках, в казне или на железных дорогах и в банках, или просто наживают разными средствами деньги, или даже науками занимаются, читают лекции — и все это регулярно, лениво и мирно, с получением жалованья, с игрой в преферанс, безо всякого поползновения бежать в цыганские таборы или куда-нибудь в места, более соответствующие нашему времени» (26, 138).

¹ Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 249.

Примитивная, не рефлектирующая личность, не связанная внутренним моральным законом, ставит себе конкретные цели самого разного характера в зависимости от внешних обстоятельств, использует средства, ориентируясь на официальное право, т. е. живет, не анализируя самое себя, оценивая себя лишь с позиций внешнего успеха.

Такая личность удовлетворяется существующим порядком вещей, она, по современной терминологии, конформна, определяет свои цели не на основе свободного выбора, а путем чисто внешнего приспособления и некритического отношения к обстоятельствам и ценностям. Такая личность Достоевского не интересует.

Усиленно сознающий человек интересен Достоевскому именно критическим отношением к действительности и себе. Наблагополучие мира служит причиной усиленного сознания, стремящегося это неблагополучие хотя бы идеально разрешить. Герои-идеологи Достоевского мучаются и вечными, общечеловеческими вопросами о мироустройстве, о смысле существования человека вообще, и личными: о своей собственной сущности и ценности.

Вот одна из «формул» усиленно сознающей личности, которую Достоевский предполагал поставить в центр романа, такой значительной она ему представлялась: «Главная и основная мысль романа, для которой все: та, что он до такой степени болезненно горд, что не может не считать себя богом, и до того, вместе с тем, себя не уважает (до того ясно себя анализирует), что не может бесконечно и до неправды усиленно не презирать себя».

Усиленно сознающие герои Достоевского обычно страдалцы. Но это не значит, что самосознание и вообще анализирующая мысль рассматривалась Достоевским как зло. Напротив, аморальных, безобразных ставрогиных и парадоксалистов только это мучительное для них сознание, вечная работа критической, оценивающей мысли поднимает до трагедии, до очеловечивающего их страдания.

Усиленная работа мысли, особенно постоянный самоанализ, тяжелы для человека. Но вместе с тягостным самокопанием (Парадоксалист) Достоевский показывает и благотворное действие самооценки. Ведь только осудив себя, поняв себя, возрождается к новой жизни Митя Карамазов.

Не только типичные мыслители-теоретики Достоевского (Раскольников, Иван Карамазов), но и добрые «деятели» (князь Мышкин, Алеша) обнаруживают глубокую проницательность, скрытую работу мысли и не чужды самоанализа.

Только самосознание обеспечивает свободу выбора, т. е. сознательного выбора. Как ни мучительно самосознание и как ни опасны его пути, только через него, думал Достоевский, осуществляется нравственный прогресс.

Другое дело самоанализ без реального действия, рефлексия — самоцель из-за отсутствия других целей. Направленная на себя,

цель замыкает личность в скорлупу солипсизма, погружая ее в тоскливую безжизненность. Таков Парадоксалист «Записок из подполья», отдаленно, в сниженном, травестированном виде восходящий к героям романов, изображающих современного человека, по гениальному определению Пушкина:

С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтantly преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом¹.

Усиленное самосознание в действительной жизни совсем не всегда роковым образом сопровождается страданием, трагическим самоощущением. Достоевский и сам хорошо это знал, указывал на широкость человека («я бы сузил»), на его способность без всякого беспокойства «чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время» (16, 20).

Социально обусловленная разорванность сознания типа: знаю уродливость мира и себя, но поступаю соответственно его уродливому порядку — в действительности чаще, чем в трагическое самосознание, выливалось в насмешливый скептицизм, даже жизнерадостное лицемерие (например, у «племянника Рамо» Дидро).

Но Достоевского интересовал трагический аспект разорванного сознания. Навлекая на себя лавину обвинений в психологическом вранье, в патологизации и т. п., он делает человека, сознающего идеал красоты, но поступающего безобразно, лицом трагическим, страдающим из-за своей расколотости. В смысле статистическом типичность выдвижения на первый план такого сознания была действительно неправдой. Но с точки зрения идеала человеческого братства, из которого исходила художественная логика Достоевского, это было правдой, так как препятствием к желанной гармонии было многое, в том числе и прежде всего духовная разъединенность людей (не реализуемое в действии истинное сознание) и господство бесчеловечных норм в социальной действительности. Человек должен был все это переживать трагически, как это переживал сам Достоевский, иначе движения вперед, благих изменений никогда не будет.

Трагический конфликт личности и общества может развиваться как страдание и гибель прекрасного существа, преследующего высокие цели, которые не могут осуществиться или даже быть понятыми из-за низменного общественного состояния. И напротив, страдание и гибель личности может наступить из-за низменности, узкой эгоистичности ее целей, вступающих в противоречие с общественной нравственностью, утвердившимися в общественном сознании идеалами.

¹ По предположению Ю. Лотмана, Пушкин имел в виду романы «Адольф» Б. Констана и «Ренэ» Ф. Р. Шатобриана.

Очевидно, что в искусстве тот или иной подход к воплощению трагического конфликта зависит от действительного состояния лично-общественных отношений и от личных установок художника к окружающей социальной действительности.

Как известно, взгляд Достоевского на русскую жизнь при всей трезвости и даже жесткой суровости был не лишен оптимизма, надежд не только на лучшее будущее, но и уверенности в том, что это будущее коренится в настоящем, а именно в народной среде. Этот угол зрения на действительность соответственно формировал трагический конфликт в творчестве Достоевского.

Трагедия разорванного сознания, противоречивости человека разрабатывалась в мировой литературе и до Достоевского. С зарождением новых антагонистических общественных отношений в литературу входит новый герой, трагически осознающий свою отторженность от человеческого сообщества и вообще неблагоприятное состояние мира («распалась связь времен»). Шекспир находит «глубочайший источник трагического... в противоречиях, вытекающих из высокого развития личности»¹. Трагические герои Достоевского восходят и к «байроническим» образам, которые постоянно находятся в поле зрения Достоевского, на что указывают многочисленные заметки в подготовительных материалах.

Трагедия своеволия также имеет глубокие корни. Свободный, осуществляющий свою волю герой в зависимости от его целей предстает и в героическом ореоле (Прометей Эсхила и Софокла), и в более сложном освещении (король Лир, Кориолан Шекспира, царь Борис, Дон Гуан Пушкина).

Достоевский, используя возможности романного жанра, ужесточает трагедии своих главных героев, помещая их в перекрестие нескольких трагедийных сюжетных линий. Так, он неизменно включает в свои произведения традиционный литературный сюжет неразделенной или терпящей крушение любви. В некоторых произведениях эта ситуация как основа первого, событийного слоя вообще представляется главной. Фабула «Бедных людей» — робкая любовь «маленького человека» к бедной девушке, выходящей в конце концов замуж, может быть, на свою гибель, за своего богатого обидчика. И «Идиота» по фабульному признаку можно бы рассматривать как роман о любви: о страсти Рогожина к Настасье Филипповне, ее любви к князю и убийстве из ревности. В «Братьях Карамазовых» любовь Мити и страсть отца Карамазова к Грушеньке, ее любовь-ненависть к своему «прежнему» — именно это и движет сюжет.

Но такова художественная «судьба» фабулы — жизненной истории в творчестве большого художника, что, развертываясь в сюжете, она служит другому, высшему сюжету и соответственно эмоционально переосмысливается. У Достоевского трагедия любви не самоцельна, она усиливает трагедийное звучание основной темы —

¹ Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1963. С. 345.

человек и бесчеловечный мир. Любовная тема у Достоевского обычно имеет социальную подоснову. Она очевидна в «Бедных людях». В поздних романах купля-продажа любви, ситуация «падающей», жестокие страсти богатых и настоящая любовь бедных — все это отсылает читателя к социальной реальности.

* * *

Итак, духовные трагедии героев Достоевского, как правило, разыгрываются на авансцене романов. Но это не значит, что Достоевский считал именно их фундаментальными, самопричинными. Устремляя пристальный взгляд на коллизии сознания, Достоевский неизменно выводил их из социальных оснований, конкретно для своего времени — из складывающихся в России на обломках феодализма капиталистических отношений. Имущественное неравенство, власть денег, возведение их в идеал — вот причина социального зла, неблагообразия мира и болезней сознания.

Отсюда — разъединение людей. И в публицистике, и в романах Достоевский не устает повторять мысль об одиночестве человека в результате воцарения в мире денежных отношений. «Все-то... разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору... Копит богатство и погружается в самоубийственное бессилие» (14, 275).

Власть, которую дают деньги, разлагает нравственные основания общества. Зачем нравственно совершенствоваться, выработывать в себе человеческие качества, когда тебе поклонятся как лучшему человеку, если будешь богат?! И вот Подросток мечтает «стать Ротшильдом». Тогда и генерал «побежал бы сам запрягать ему лошадей...» (13, 75). Тема накопления денег становится у Достоевского бродячей. Она зарождается еще в «Господине Прохарчине», он намечает ее в 1870 году: «о том, как Успенский начинает говорить как не русский, начинает деньги копить и как надо копить, чтоб докопиться...» (11, 99).

О будущем Лужине «Преступления и наказания» Достоевский записывает: «Он поклонился деньгам, ибо все погибает, а деньги не погибнут; я, дескать, из низкого звания и хочу непременно быть на высоте лестницы и господствовать. Если способности, связи и проч. мне манкируют, то деньги зато не манкируют, и потому поклонюсь деньгам» (7, 159).

Кажется, нет такой ситуации, связанной с материальным неравенством, властью денег, которая не появилась бы на страницах романов Достоевского.

Деньги в его произведениях выступают как овеществленное зло: деньги процентщицы, Марфы Петровны, Свидригайлова в «Преступлении и наказании», наследство Сокольских в «Подростке», «сто тысяч» за Настасью Филипповну и наследство князя в «Идиоте», пакет с розовой ленточкой и три тысячи Катерины Ивановны в «Братьях Карамазовых» — все это символ и двигатель зла. Многие связанные с куплей-продажей человека ситуации

переходят из романа в роман. Например, судьба нищей девушки включается в произведения в разнообразных вариантах. Ее покупают; купец Самсонов берет на содержание 18-летнюю Грушеньку, Тоцкий делает содержанкой Настеньку. Бедная девушка становится воспитанницей богатого дома: Даша — воспитанница Варвары Петровны в «Бесах», воспитанницы князя Сокольского в «Подростке», вторая жена Федора Павловича Карамазова была из «сироток», безродная с детства, дочь какого-то темного дьякона, возросшая в богатом доме своей благодетельницы, воспитательницы и мучительницы, знатной генеральши-старухи.

То, что социальное зло представлено в творчестве Достоевского в потрясающем изобилии и разнообразии, очевидно для каждого читателя Достоевского. Но требует доказательств то, что духовные трагедии героев Достоевского это зло имеют своей причиной. Ведь его духовные страдальцы свое презрение к людям (а это самый больной момент их сознания) обосновывают не столько пороками социальных отношений, сколько порочностью натуры человека.

Человек по природе слаб и подл, он дикое и злое животное, убежден Иван Карамазов. «Во всяком человеке, конечно, таится зверь, зверь гневливости, зверь сладострастия, распяемости от криков истязуемой жертвы». «Люди по природе своей низки», — говорит Версилов. Не особенно верит в человека даже благостный Зосима: «Не принимает род людской пророков своих и избивает их, но любят люди мучеников своих и чтят тех, коих замучили» (14, 292). Или: «Любит человек падение праведного и позор его» (14, 283).

О природных задатках зла у человека писал Достоевский и «от себя», в публицистике, письмах. Его мысли высказывает наиболее приближенный к действительному автору рассказчик «Записок из Мертвого дома»: «Свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке» (4, 155). Достоевский пишет тут же: «Даже всякий фабрикант, всякий антрепренер непременно должен ощущать какое-то раздражительное удовольствие в том, что его работник зависит иногда весь со всем семейством своим единственно от него». И тут очень существенно, что «работник зависит иногда весь...» (4, 155).

При внимательном отношении к художественному творчеству Достоевского нетрудно заметить, что трагизм в его произведениях не предстает в абсолютной безысходности. Не говоря уже о том, что «свет идеала» всегда в них наличествует и безысходность снимает, Достоевский любил смягчать трагедийность ситуации и характера, обнаруживая иногда очевидную, иногда едва различимую комическую сторону того и другого.



10

КОМИЧЕСКОЕ

Достоевскому случилось однажды беседовать с М. Е. Салтыковым-Щедриным о комизме в жизни. И оба мастера сатиры согласились в том, что определить это явление, «назвать его настоящим словом» (23, 114) очень трудно.

Исследователь, задающийся целью анализировать комическое в творчестве писателя, также не может не поставить перед собой прежде всего вопрос: что же такое комическое и в жизни и в искусстве. Нельзя же положиться лишь на собственное чувство юмора, которое, как известно, субъективно. Есть люди, вообще лишенные этого чувства, а исследователям, естественно, не чуждо ничто человеческое.

Выработать однозначное определение комического, которое обеспечивало бы объективность исследования, действительно трудно. Комическое бесконечно разнообразно: сатира, гротеск, фарс, юмор веселый и «черный», смех «сквозь слезы» и смех саркастический — все это входит в область комического. Кроме того, комическое исторично: юмор стареет, некогда смешное в другое время может вызвать лишь недоумение.

Тем не менее существует общее положение, которое хотя и не вполне решает проблему, но обладает достоинством бесспорности: в основе комизма лежит противоречие, алогизм, нелепость. «Остроты схватывают противоречие, *высказывают* его...»¹. Вооружившись этой мыслью, начнем с любопытнейших слов двух героев Достоевского. «На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло», — заявляет Иван Карамазов. А «бытовой» черт из его кошмара соответственно трагестивует эту идею, ворча на свое «начальство»: «Живи, говорят, потому что без тебя ничего не будет. Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия» (15, 77). Иван иронизирует. Для него нелепости мира — свидетельство неразумности, безобразия мироустройства. Однако мыслит правильно: противоречие действительно закон развития. В литературе противоречием

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 128.

движется сюжет. Все, что происходит в романах Достоевского, вся их динамическая сюжетика проистекает из противоречий в душах героев, из противоречий между натурой человека и его поступками, между человеком и обществом и т. д.

Мир Достоевского «стоит» на трагическом противоречии, но он не сплошь и не безысходно трагедийный. В нем достаточно и разнообразного смеха — от язвительно-сатирического до добродушного, детского. Да и в самих трагедийных ситуациях можно почувствовать более или менее скрытый комизм алогичности, нелепости происходящего.

Самый последовательно выдержанный в трагическом тоне роман Достоевского — «Преступление и наказание» — высвечивается скрытым гротеском. Юноша с хорошим сердцем — и бессмысленное убийство, «наполеонизм» его — и стояние на коленях на площади (ведь он и не раскаялся еще тогда). Дунечка с характером средневековой мученицы — невеста тупого, надутого Лужина и т. д.

Не требуется особенной проницательности, чтобы обнаружить сатирическую оборотную сторону трагедий у Достоевского. Писатель сам указал на то, что она всегда существует. «Но разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия»¹.

И все-таки трагедия остается трагедией. Ее ядро и суть — страдание человека, а к страданию, тем более социально обусловленному, Достоевский относится в высшей степени серьезно. Сатирическая «подкладка» просвечивает лишь в трагедиях страдальцев мысли и страстей.

Достоевский умел видеть обратную, не лишенную комизма сторону трагедий духа. Он показал трагедию «подполья». Но именно эта трагедия наиболее предрасположена оборачиваться в комедию. Двойственность человека, противоречие между высокими его идеалами и мерзкими реальными делами скорее даже располагает к сатирическому обличению. Достаточно дать литературному «подпольному типу» не столь уж высокие идеалы и не слишком зловерные мерзости, чтобы он стал смешным даже при всех его страданиях. В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский разворачивает план «обличительной повести из современной жизни». Замечательный этот план — шедевр самой ядовитой сатиры на тип «подпольного» завистника. Его идеал — карьера, не обыкновенная, а чтобы всеобщая слава была, потому что он убежден в своей гениальности. Однако «везде все занято». Ничего не получается ни в канцелярии, ни в литературе, ни через выгодную женитьбу. Злость выливается в деятельность — анонимные письма с клеветой на всех «обидчиков». У повести типично «достоевский» психологически неожиданный конец. Клеветник бросается к ногам

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 608.

генерала, на которого тоже доносил, признается во всем с надеждой на то, что генерал заключит его в свои объятия: «О, боже мой, вот до чего принуждена доходить наша талантливая молодежь из-за вины наших старых порядков и предрассудков! Но приди, приди на грудь мою, и — вместе со мною раздели пост мой и мы ... и мы перевернем департамент!» (25, 136).

«Тут, конечно бы нужен Гоголь...» — совершенно справедливо замечает в заключение Достоевский. Весь план и выдержан в духе гоголевской сатиры. Такой повести Достоевский не написал. Намеченный здесь литературный тип слегка напоминает Парадоксалиста «Записок из подполья» — тот тоже завидует своим бывшим школьным товарищам, но у него и воззрения пошире — включая философию мироздания, и мерзости пострашнее: не анонимная клевета на генеральскую дочку, а убийственное оскорбление беззащитной проститутки.

И все же ответ насмешки лежит не только на Парадоксалисте, но и на более трагических героях романов Достоевского.

Надо сказать, что авторская эмоция сострадания, гнева, боли в романах Достоевского в большей или меньшей степени смягчается включением комических персонажей, ситуаций, иронической интонацией повествователя. И это уже смех открытый, к которому Достоевский как автор всегда тяготел. Стихия комического захватывала целиком некоторые творения писателя, причем даже тогда, когда фабульное содержание совсем не предполагало именно комического осмысления жизненного материала.

Так, ситуация, по которой ничтожный, злобный, тщеславный человек пользуется большой реальной властью над окружающими его людьми, в том числе и добрыми, умными и нравственными, оскорбляет и унижает их; причем хорошие люди с готовностью лишают себя счастья ради своего истязателя — такая ситуация скорее трагична.

Однако в «Селе Степанчикове» она осмысливается как безусловно комическая.

Разработка комедийной ситуации и комического характера вообще занимала Достоевского как интересная творческая задача. Опыт такого рода был сделан им, например, в рассказе «Крокодил, необыкновенное событие, или Пассаж в Пассаже». Так, во всяком случае, комментировал этот свой опыт Достоевский спустя несколько лет: «Это была чисто литературная шалость, единственно для смеха. Представилось, действительно, несколько комических положений, которые мне захотелось развить» (21, 26).

«Я шутя начал комедию,— пишет он А. Н. Майкову в 1856 г., — и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним ... Короче, я пишу комический роман...»

(Письма, I, 166—167). И М. М. Достоевскому: «...Я уверен, что в моем романе есть очень много гадкого и слабого. Но я уверен — хоть зарежь меня! — что есть и прекрасные вещи. Они из души вылились. Есть сцены высокого комизма, сцены, под которыми сейчас же подписался бы Гоголь» (Там же. 251).

Художник, исключительно остро воспринимавший противоречия действительности, Достоевский, естественно, по характеру своего таланта был предрасположен видеть в жизни и отражать в искусстве рядом с противоречиями, исполненными трагизма, комические ситуации, коллизии, характеры.

Комизм, как думал Достоевский, присущ жизни, и поэтому правдивое отображение действительности в искусстве должно непременно заключать в себе элементы комического: «Без смешного и не бывает жизни», — писал он.

В подготовительных материалах к «Идиоту» Достоевский намечает творческое направление так: «Вообще как-нибудь трагически, но и непрерывный комизм, веселый, разнообразный и тонкий».

Достоевский справедливо полагал, в то же время, что «нет такого предмета на земле, на который бы нельзя было смотреть с комической точки зрения». Все зависит от исходных позиций и целей лица; в искусстве — от идеалов и целей художественных.

В принципе чем более высок идеал художника, чем более далек этот идеал от действительности, тем более противоречий должному в этой жизни видит художник, тем шире поле осмеяния. В предельном случае — это демонический смех над всем существующим. Такую позицию «божественной иронии» можно найти, например, у романтиков иенской школы. Глобальное осмеяние, впрочем, может проистекать и из противоположной причины: из отсутствия у автора вообще какого бы то ни было идеала при личной склонности к веселости и сарказму.

Смехом без идеала (с невыработанным идеалом) назвал однажды Достоевский смех Гоголя. Он писал: «Явилась потом смеющаяся маска Гоголя, со страшным могуществом смеха, — с могуществом, не выразившимся так сильно еще никогда, ни в ком, нигде, ни в чьей литературе с тех пор, как создалась земля. И вот после этого смеха Гоголь умирает перед нами, уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым он мог бы не смеяться» (19, 12). Это высказывание, конечно, нужно рассматривать в контексте всех суждений Достоевского о Гоголе, так как в целом его представления о творчестве Гоголя значительно сложнее и глубже.

Заявление это, включенное в полемическую журнальную статью, фокусировало, вероятно, массовое представление о гоголевском критицизме, о котором писал сам Гоголь в «Театральном разезде»: «Странно: мне жаль, что никто не заметил честного лица, бывшего в моей пьесе. Да, было одно честное, благородное лицо, действо-

вавшее в нем во все продолжение ее. Это честное, благородное лицо был — смех»¹.

По сравнению с Гоголем Достоевский ощущал себя художником иного склада, иных художественных задач. Он стремился не только и не столько к бичеванию смехом, сколько к увлечению примером, к воплощению в искусстве нравственного и эстетического идеала.

Комические персонажи и комедийные ситуации обычно составляют у Достоевского второй или еще более дальний план художественного целого произведений. В зависимости от художественной идеи все это может быть вообще предельно редуцировано, например в «Преступлении и наказании», может приобретать характер злой сатиры, гротеска — в «Бесах». Во всяком случае осмеяние и его характер — от беспощадной иронии до добродушной улыбки — всегда исходит от идеала должного существования человека и общества.

Известны взгляды Достоевского на общественное предназначение искусства. Высказывания писателя о сатире в литературе, комедии как жанре и т. п. не вносят в этот комплекс его идей ничего нового и говорят лишь о твердой убежденности писателя в том, что литература должна преследовать высокие социальные цели в любом, даже самом «легком» жанре.

Интересны в этой связи черновые заметки со сквозной темой «сатира» в одной из записных тетрадей писателя. Вот некоторые из этих замечаний: «Новейшая сатира тем бесплодна, двусмысленна и даже вредна, что не умеет или не хочет сказать, что хочет»; «Наши сатирики не имеют положительного идеала в подкладке»; «У нас сатира боится дать положительное»; «Прежняя сатира не могла и не умела указать своего положительного идеала, а новейшая, хоть и не умеет тоже, но и не хочет»².

Надо сказать, что бесспорные истины относительно сатиры вообще в печатных выступлениях Достоевского и в черновых набросках к ним перемежаются и связываются с несправедливыми нападка на современную писателю обличительную литературу.

Сатира этого времени даже без сформулированного положительного идеала была социально прогрессивна и влиятельна. Положительный идеал и не мог быть по цензурным условиям прозрачно представлен.

Более справедливы не только теоретически, но и исторически сарказмы Достоевского по поводу бездарных комедий «недоразумений», даже и не посягавших на социальный смысл. Достоевский придумывает для таких комедий обобщающий термин «раканы» и так передает типичный для них сюжет:

¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. М., 1959. Т. 4. С. 268.

² «Литературное наследство». Т. 83. С. 606—608.

«Когда-то в Париже, в прошлом столетии, процветал один пошлейший рифмоплет, под названием Ракан, не годившийся даже чистить сапоги г. Случевскому. Одна идиотка-маркиза прельщается его стихами и желает с ним познакомиться. Три шалуна сговариваются между собою явиться к ней, один за другим, под названием Ракана. Не успевает она проводить одного Ракана, как тотчас же перед ней является и другой. Все остроумие, вся соль комедии, весь пафос ее заключается в остолбенении маркизы при виде Ракана в трех лицах» (18, 47).

Есть, отмечал Достоевский, такие сюжеты и на русской почве. «Становые, отказывающиеся, по принципу, жениться на генеральских дочерях,— разве это не те же *Раканы*, разумеется, в своем роде и немного только позлокачественнее?» (18, 48).

Мысли Достоевского о сатире полностью совпадают с положениями революционно-демократической эстетики его времени. Так, М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «Для того, чтобы сатира была действительно сатирою и достигала своей цели, надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и, во-вторых, чтоб она вполне ясно сознавала тот предмет, против которого направлено ее жало»¹.

Достоевскому принадлежит такое наблюдение: «Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что по смеху можно узнать человека, и если вам с первой встречи приятен смех кого-нибудь из совершенно незнакомых людей, то смело говорите, что это человек хороший» (4, 34). И в другом месте: «Смехом иной человек себя совсем выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную... Я не про умственное его развитие говорю, а про характер, про целое человека. Итак: если захотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как он говорит, или как он плачет, или даже как он волнуется благороднейшими идеями, а высмотрите лучше его, когда он смеется» (13, 285).

Уже на первых страницах романа «Идиот» вспыхивает смех-осмеяние главного героя, смех глубоко значимый, завязывающий главный конфликт романа: «князь Мышкин и противостоящая ему действительность».

В мрачном вагоне третьего класса поезда, подходившего к Петербургу, разговаривают три пассажира. Вернее, разговаривают двое: злобно настороженный Рогожин и шутовски подобоострастный Лебедев. Третий — князь Мышкин — слушает, наблюдает беседующих, простодушно и спокойно отвечает на несколько насмешливых вопросов своих спутников.

Князь представляется своим попутчикам фигурой безусловно комической, так как своим видом, словами, своим образом наруша-

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. М., 1966. Т. 5. С. 430.

ет представление того и другого о должном или, иначе, является воплощенным противоречием всему их предшествующему целостному знанию. Их смех дает дополнительную и очень богатую информацию и об их «мире», и о князе, и о них самих.

Молодой человек с тонким лицом, одетый не по-русски, конечно, барин. В то же время это нищий барин, досиня иззябший в своем швейцарском плаще: «В руках его болтается тощий узелок из старого полинялого фуляра, заключавший, кажется, все его дорожное достояние» (8, 6).

Такое лицо хоть и располагает к насмешке купца Рогожина и подягача Лебедева, но никакого особенного нарушения привычных представлений собой не являет. Обедневших господ они встречали. Но совсем в ином «образе». Поначалу им смешна сама по себе «благородная нищета», да еще в нерусском облике. Но ситуация обнаруживается для них во всем комизме, когда выясняется очевидная для них безнадежность положения собеседника (нет денег, нет знакомых в чужом городе, к тому же явно нездоров) при столь же очевидном непонимании им такого своего положения.

Правда, он сам сомневается, что ему удастся «пристроиться» в Петербурге. Однако это грозящее катастрофой будущее на его поведение никакого отпечатка не кладет.

Изучающее, пристальное, тихое внимание князя к собеседникам, в особенности к рассказу Рогожина, в то время как по всем условиям его положения ему должно быть лишь «самому до себя», — вот что неосознанно поражает его попутчиков и представляет для них комическое несоответствие. Он смешон, как был бы смешон для них, предположим, некто, падающий в пропасть и со вниманием изучающий при этом окружающий ландшафт.

Здесь впервые в романе накладываются друг на друга две ценностные системы. «Естественная система» князя, где человек как таковой главная ценность, и противоестественная для Достоевского система реальных социальных отношений, основанная на деньгах и власти.

Противостояние этих систем и составляет истинный конфликт романа. Противоречия, возникающие в моменты их перекрещивания, выступают в романе и в трагическом, и в комическом, а чаще в трагикомическом свете. Эти противоречия имеют объективный характер, поскольку служат отражением реальных противоречий действительности. Это комическое для автора и читателя.

Но роман пронизан субъективным комизмом, комизмом «для героев», который выступает в романе в большинстве случаев как средство разоблачения неистинности ценностных норм, идеалов смеющихся.

Смех героев Достоевского хорошо социально-исторически прикреплён.

Действие романа «Идиот» относится к концу 60-х годов. Чтобы вкратце охарактеризовать представления Достоевского о со-

стоянии русского общества этого периода, нужно сказать прежде всего, что он фиксировал принципиальные изменения, происшедшие в нем по сравнению с недавним историческим прошлым. Русское общество начала века было достаточно устойчивой, четкой иерархической системой. Незыблемым было сословное превосходство дворянства. Безусловной ценностью было и состояние. Однако карьера, материальный и психологический комфорт только состоянием не обеспечивались. Индивидуум был жестко ограничен той ячейкой иерархической пирамиды, к которой он принадлежал по рождению. Правда, дворянское достоинство можно было купить, что и делали разбогатевшие промышленники «низкого» происхождения. Но его все же нужно было купить, прежде чем рассчитывать на более влиятельное положение в обществе. Это прошлое изображала литература, которую Достоевский называл «помещичьей» («Война и мир», некоторые романы Тургенева). По его мнению, эту жизнь было приятнее и легче изображать, чем неустоявшуюся, беспорядочную и поэтому безобразную современность.

Русское родовое дворянство, рассуждает один из тех персонажей Достоевского, который, несомненно, проводит мысль автора, выработало (в прошлом) «вид красивого порядка и красивого впечатления... По крайней мере тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь завершенного. Я не потому говорю, что так уже безусловно согласен с правильною и правдивостью красоты этой... но важнее для меня именно законченность форм и хоть какой-нибудь да порядок...»

Феодално-бюрократическая система, конечно, совсем не соответствовала гуманистическим идеалам Достоевского. Он лишь указывал на ее оставшуюся в прошлом устойчивость и целостность. Приход к общественной жизни новых социальных слоев с разнообразными группировками внутри них принес с собой и новое отношение к действительности, новые ценностные системы в многообразии вариаций. Острое общественное противостояние многих из них располагало к взаимному осмеянию, к субъективному восприятию противоположных взглядов как нелепых, не соответствующих норме.

Но у Достоевского осмеяние «чужого» с точки зрения социальной группы всегда осложняется личной позицией персонажа, своеобразием его характера. Ламберт смеется над Подростком как делец, которому смешон человек, отказывающийся использовать выгодные для себя обстоятельства, но какой это глуповатый, разбитной, болтливый (на французский манер) смех; Ракитину смешон Алеша с тех же деловых позиций, но это уже скрытый, злобный, даже завистливый смех; посмеивается над Мышкиным Лебедев, хитро пародируя великодушие князя.

В мире Достоевского позиций столько, сколько героев. Эти позиции сугубо личностны и не могут быть сведены без остатка к рациональному мировоззрению.

Своеобразие воззрений Достоевского на человека заключалось в том, что каждую личность он воспринимал как неповторимую и неожиданную. Личность создает некое индивидуальное поле вокруг себя, качество которого зависит от некоего личностного центра, пафоса.

Этот пафос движет поступками человека. Все, что попадает в его поле соответственно индивидуальному характеру восприятия, некоторым образом деформируется и обязательно не соответствует полностью восприятию другого человека. Отсюда фатальное для Достоевского взаимонепонимание людей или неполное понимание.

Уникальность, неповторимость личности осознавалась всеми художниками-реалистами, более того, на этом базисе основывалось искусство вообще как осмысление действительности в конкретном образе, как показ общего в единичном. Своеобразие точки зрения Достоевского заключалось в том, что его герои представляют не нечто общее, только индивидуально выраженное, а именно индивидуальное, не сводимое полностью к общему. Пафос личности не может быть только рационально познан, к пониманию мира другого человека можно скорее приблизиться интуитивным путем, и самое эффективное средство такого познания — искусство. Создавая свои характеры, Достоевский показывал, как деформируются явления и другие герои, попадая в поле восприятия данной личности. И тут хорошо «работал» эффект комического.

Социальная позиция купечества, к которому принадлежит Рогожин, заключается в фанатическом накоплении капитала любыми средствами, не исключая самых безнравственных. Личностный мир Рогожина в романе окрашен мрачной страстью к Настасье Филипповне. Эта страсть выключает его из мира преимущественно денежных отношений, приближая к позиции «сердца», поэтому Рогожин сразу понравился князю.

Социальный опыт Рогожина говорит, что купить можно все и всех, но — и это уже его личностное — он презирает тех, кого можно купить. «Да покажи я тебе три целковых,— кричит он Гане,— вынь теперь из кармана, так ты на Васильевский за ними доползешь на карачках,— вот ты каков! Душа твоя такова!» (8, 96).

Действует Рогожин согласно законам своего мира (так бы поступили в подобной ситуации и его отец, и его брат) — он пытается купить Настасью Филипповну. Но каким-то чутьем, уже совсем для его круга не обязательным, зная, что с Настасьей Филипповной что-то не так, ведет себя при этом «как потерянный», «со смелостью приговоренного к казни». Деньги и «душа» — полюсы раздвоения мира Рогожина.

Князь, как уже говорилось, поначалу ему смешон только своим обликом. Но простодушие, бесхитростность князя уже находят соответствие в мире Рогожина и совсем для него не комичны.

Рогожин для Достоевского — народный характер, и это чрезвычайно поднимает его в авторской ценностной иерархии.

В народном восприятии, по Достоевскому, простодушный нестяжатель «не от мира сего» может быть глуп, но не смешон. Юродивые бывали на Руси и безмерно уважаемы как «божьи люди». Таким и воспринял князя Рогожин: «Совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, бог любит!» (8, 14). В последующем ходе романа князь для Рогожина — соперник, названный брат, враг и друг, но не комическое лицо. Рогожин вообще никогда не смеется, потому что «его мало что интересует из постороннего». Мрачная усмешка Рогожина иногда дает понять, что нечто для него комично. Например, неудавшееся самоубийство Ипполита.

Рогожин в этом эпизоде воспринимает происходящее как нелепость, алогизм, комическое несоответствие происходящего должному. Как мы говорили, в мире Рогожина мыслимы две системы ценностей. В идеальном смысле он считает, что нужно жить «по сердцу», но так живут люди, стоящие вне действительного, реального мира, — юродивые, князь, например. С этой точки зрения поступки человеческие, нестяжательные можно уважать и мир продажности презирать.

Но так как такие поступки исключительно редки, «идеальные», то жить приходится по другой «системе». А поведение Ипполита с позиции этой системы комично. Человек захотел умереть. Ну и умирай молча! Кому дело до тебя? Здесь все друг другу враги. А Ипполит читает длиннейшую исповедь и, конечно, хочет, чтобы его пожалели.

Героями «Идиота» князь Мышкин воспринимается как лицо комическое по степени несоответствия его поведения нормам поведения, сложившимся в социальной группе, к которой принадлежит какой-либо герой, и по той мере прикрепленности к групповому сознанию, которая этому герою придана автором.

Каков же способ социального группирования, который осуществляет Достоевский, и каковы те нормативные системы, которые он при этом учитывает?

Есть основания ставить вопрос именно таким образом, так как автор формирует социальные группы своих романов не столько в соответствии с объективной классовой структурой общества своего времени, сколько по субъективным идейным и художественным принципам, соответственно своим специфическим взглядам на человека и общество.

Классовую структуру общества писатель осознавал, она в романах хорошо читается, но с точки зрения своего своеобразного христианского антропоцентризма он не считал классовое расслоение заслуживающим серьезного внимания. Любое социальное разделение людей, по его мнению, было временным заблуждением на пути к естественному единству, целостности человеческого

сообщества. С точки зрения этого идеала будущего он и подходил к реальной действительности, соответственно корректируя ее в своем искусстве.

Для Достоевского было важно, во-первых, «найти человека в человеке» любой социальной принадлежности и, во-вторых, показать трагизм и комизм противоречия человеческого (как он его понимал) и сложившихся в обществе античеловеческих отношений.

Роман «Идиот» особенно интересен тем, что здесь прямо противопоставлен идеальный человек, как бы агент будущего прекрасного общества, и реальная действительность. На столкновении двух нормативных систем — желаемой и действительной — и возникают трагические и комические противоречия романа.

Основной круг лиц, в который введен автором Мышкин, принадлежит к средне-высшему, как его называл Достоевский, сословию. Нормы, идеалы этого сословия ориентированы на сословие высшее, которое в романе, пожалуй, единственный раз в творчестве Достоевского, представлено группой на вечере «смотрины князя» у Епанчиных.

Эстетические нормативы «света» утверждают идеал поведения неоригинального. Никаких крайностей, преувеличений, аффектов, допустимых лишь в «низшей» среде.

С этих позиций смешна Настасья Филипповна с ее ненасытным чувством презрения, «совершенно выскочившего из мерки»; ее поведение — «в высшей степени смешное и недозволенное в порядочном обществе». Смешным представляется князь Епанчиным в первую встречу.

«— Хорошо, да уж простоват слишком,— сказала Аделаида, когда вышел князь.

— Да, уж что-то слишком,— подтвердила Александра,— так что даже и смешон немножко» (8, 66).

И, конечно, смешон князь, когда он в гостиной Епанчиных произносит горячую тираду, не замечая, что до его восторженных мыслей никому нет дела («...все это в высшей степени преувеличено», «все это гораздо проще») (8, 452).

Любопытно, что рассказчик «Идиота» считает недоверие к оригинальности свойством общечеловеческим.

«В сущности,— рассуждает автор-рассказчик «Идиота»,— не сделаться генералом мог у нас один только человек оригинальный, другими словами, беспокойный». Но и вообще «недостаток оригинальности и везде, во всем мире, спокон века, считался всегда первым качеством и лучшей рекомендацией человека дельного, делового и практического... Изобретатели и гении почти всегда при начале своего поприща (а очень часто и в конце) считались в обществе не более как дураками...» (8, 269).

Простодушие и искренность князя, таким образом, выглядят в романе странным чудачеством не с точки зрения людей определенного круга, а с позиции формальных, надуманных норм, к которым

вообще склонны люди, но от которых, как думает автор, нужно и можно отказаться.

Формальные нормы, хотя и имеют большую власть над людьми, основной эстетического восприятия делаются исключительно редко. Это происходит лишь в том случае, когда эти нормы восприняты личностью как свои, «освоены». Из-за своей формальности, узости они исключительно редко полностью покрывают личность. Человек имеет еще и другую, истинную для себя систему норм, и эстетическое восприятие как целостное, инспирируемое тем, что наиболее непосредственно характеризует личность, опирается на последнее.

Чем более развернут характер в романе Достоевского, тем сложнее этот вопрос.

Ориентированные на «свет» герои романа находят князя смешным, но «неусвоенность» норм делает это отношение рассудочным, неокончательным. Родители Аглаи не были в силах решить, есть ли в предполагаемом ее замужестве нечто «странное». Или нет совсем «странного»? А «по сердцу» князь и не странен, и не смешон. Даже эталонное для Епанчиных суждение Белоконской двойственно в том же роде: «и хорош, и дурак», «хороший человек, но смешной». Для понимания Достоевским сущности восприятия комического показательны бесхитростные, но для автора как всегда схватывающие суть слова князя, обращенные к великосветским гостям Епанчиных. Стремясь обратить их в свою веру, опасаясь обидеть и не достичь цели, он ставит себя в ряд с ними, говорит не «вы», а «мы»: «Нечего смущаться и тем, что мы смешны, не правда ли? Ведь это действительно так, мы смешны, легкомысленны, с дурными привычками, скучаем, глядеть не умеем, мы ведь все таковы, все, и вы, и я, и они!.. Знаете, по-моему, быть смешным даже иногда хорошо, да и лучше: скорее простить можно друг другу, скорее и смириться; не все же понимать сразу, не прямо же начинать с совершенства, надо прежде многого не понимать! А слишком скоро пойдем, так, пожалуй, и не хорошо пойдем» (8, 458).

Следовательно, комично непонимание, неправильное понимание действительности. Воспринимать такое комическое способен субъект, или обладающий правильным пониманием, всепониманием, или убежденный в том, что он им обладает.

В художественном мире Достоевского правильным, с точки зрения автора, пониманием наделены немногие его идеальные герои. Их правильное понимание выражено в правильной, по Достоевскому, позиции по отношению к миру — позиции максимально любовного, доброго отношения к людям, их христианского всепонимания. Поэтому насмешливость, ирония, любые оттенки отрицающего, возвышающего над объектом смеха идеальным и просто добрым героям Достоевского не свойственны.

И князь Мышкин, так же, впрочем, как и другие «идеальные» герои Достоевского — Алеша Карамазов, Макар Долгорукий, никогда не смеются.

Мы имеем в виду не светлый детский смех радости, который у Достоевского — атрибут счастья, признак чистоты, и не нервный «физиологический» смех, а юмор как отношение к действительности, предрасположенность к осмеянию другого человека.

«Несмеющихся» героев у Достоевского множество, и большинство из них совсем не прекрасны (Свидригайлов, Ставрогин). Вообще показательно у Достоевского не только то, как и кто из героев воспринимает смешное, но и то, кто и как не воспринимает его.

Многие герои Достоевского не расположены к восприятию комического из-за своей страстной заинтересованности в совершающемся. Речь идет, конечно, о смехе, связанном с «чистым» комизмом. И Настасья Филипповна, и Рогожин, например, часто смеются, но как? Это смех мрачный, злобный, саркастический или просто нервный.

Отсутствие чувства юмора у большинства из серьезных персонажей — следствие ограниченности или просто глупости. Глупость как тугодумие, неспособность оперативно сопоставлять привычные представления с непрерывно возникающими новыми фактами действительности исключает юмор. Хотя серьезность многих персонажей Достоевского можно определить, используя эту аксиому психологии смеха, серьезность их бесконечно разнообразна, как строго индивидуальна и их «глупость». Например, глупость Григория в «Братьях Карамазовых» не похожа на глупость Смердякова или глупость Бурдовского.

Лишен чувства юмора Степан Трофимович Верховенский. Можно ли сказать, что он глуп? Очень трудно — таково обаяние образованности, но по заостренности, пусть очень утонченных и сложных представлений, он ограниченный человек. Достоевский основательно оглупил его, лишив, между прочим, чувства юмора. По этому поводу он сделал к «Бесам» знаменательную запись: «Грановский (прототип Верховенского. — Н. К.) лишен дара комизма и иронии и не понимает комического. Человек, не понимающий иронии и комического в искусстве и в жизни, — непременно ограниченный человек (патетической школы, французского классицизма)» (11, 120).

Ограниченность Григория и Степана Трофимовича — в сущности, одного и того же рода. И тот и другой не понимают истинного смысла событий и явлений. Они распространяют на действительность свои сложившиеся представления и воспринимают ее через их фильтр. Поэтому ничего принципиально нового для них не существует и комического противоречия в их сознании возникнуть не может.

Серьезно, вдумчиво смотрят на людей герои Достоевского, в которых он стремился воплотить свой идеал человека.

Конечно, об ограниченности прекрасных людей Достоевского не может быть и речи. В его задачу не входило снижать их образы,

во всяком случае снижать таким путем. Причина и специфика их серьезности лежит не здесь. Так, простодушные Алеша Карамазов и князь Мышкин наделены способностью трезво, реально оценивать действительность, как бы она ни противоречила их идеалам.

По замыслу автора, они общечеловечны, аккумулируют общечеловеческие нравственные нормы, которые, как думал Достоевский, в той или иной степени разделяют все люди. Простодушный князь Мышкин обращается к светским гостям Епанчиных с горячей речью, желая пробудить в них сочувствие своим идеям. Он не может не чувствовать холодности слушателей, он по-своему «хитрит», создавая своей речью желаемый образ «лучших людей». Так же как сам автор — читателям, Мышкин стремится внушить своим слушателям, что групповые, неистинные, разделяющие людей нормы и идеалы только временно подавили истинные, общечеловеческие и можно и нужно избавиться от ложных, выдуманных и начать жить по истинным. Это только кажется, что у людей «нет точек общих, а они очень есть... Это от лениости людской происходит, что люди так промеж собой на глаз сортируются и ничего не могут найти...»

Поэтому и нет для прекрасных людей Достоевского абсолютного противоречия идеалу. В каждом человеке они предполагают скрытое лучшее, т. е. соответствующее идеалу, ищут, как и сам автор, «в человеке человека».

Нет для них и неожиданности, момента внезапного столкновения с противоречием (а это важнейшее условие эффекта комического), так как в силу своего «всезнания» они к нему всегда подготовлены.

И еще одна причина «серьезности» таких героев, как Мышкин и Алеша,— неравнодушие к миру, учительская миссия, которую они берут на себя. Их цель — изменить мир, и, сопротивляющийся их усилиям, неблагоприятный, он, несмотря на желание автора укрепить своих мессианствующих героев в вере, что мир можно перестроить духовным подвигом, этот мир вызывает у них ощущение трагизма и своей чужеродности ему. Князю Мышкину «иногда хотелось уйти куда-нибудь, совсем исчезнуть отсюда, и даже ему бы нравилось мрачное, пустынное место, только чтобы быть одному, со своими мыслями, и чтобы никто не знал, где он находится... И пусть, пусть здесь совсем забудут его. О, это даже лучше, если бы и совсем не знали его, и все это видение было бы в одном только сне» (8, 286—287).

Люди не любят быть смешными. И это нередко заставляет их принимать правила поведения своей среды, которые в глубине души они, может быть, и осуждают.

Правила жизни «высшего круга» великолепно разоблачал Л. Н. Толстой. Вспомним, например, правила Вронского, которые «несомненно определяли, что нужно заплатить шулеру, а портному не нужно,— что лгать не надо мужчинам, но женщинам можно,—

что обманывать нельзя никого, но мужа можно, — что нельзя прощать оскорблений и можно оскорблять. Все эти правила могли быть неразумны, нехороши, но они были несомненны».¹ Вронский хорошо знал, что в глазах света роль несчастного любовника свободной женщины может быть смешна, но роль человека, пристававшего к замужней женщине, имеет что-то красивое и величественное и никогда не может быть смешна. И он не рисковал быть смешным.

Достоевский был прав, когда писал в «Подростке», что эти дворянские формы чести и долга, пусть неверные и нехорошие, но все же составлявшие «порядок», уходят в прошлое. Его собственные герои — дети случайных семейств — не имеют своего кодекса чести, но и их время уже выдвинуло наиболее общее правило капиталистических отношений: будь богат и силен, и тебе обеспечено не только уважение, но и поклонение людей.

Трагические мыслители Достоевского основывают свою философию на презрении к людям. И сатира, которой разоблачает их Достоевский, сатирическая «подкладка» их трагедий заключается в том, что какими бы «сверхчеловеками» ни мыслили они себя, объективно они обыкновенные люди, мучительно боящиеся оказаться смешными в глазах именно этих, презираемых ими людей.

Тихон в «Бесах», одна из самых авторитетных для автора фигур его творчества, открывает Ставрогину то, что он и сам тайно предполагает: не вынесет он обнародования своей исповеди. Не вынесет не ненависти людей, а их смеха — «смех же будет всеобщий» (11, 26).

И Раскольников до конца романа мучит чувство, что есть в его преступлении смешная сторона: убил жалкую старушонку, и ограбить-то не сумел, и на колени встал покаянно среди площади. Это он-то, такой исключительный, над людьми-«вошами» так высоко себя возносивший.

Исключительность, которую приписывают себе «сверхчеловеки», оказывается мнимой. Их практическое сознание вполне рядовое. Здесь уместно вспомнить Ганю Иволгина, тоже с самолюбием необъятным, мечтой наполеоновской (через пятнадцать лет скажут: «Вот Иволгин, король иудейский»). Он тоже готовится совершить свое преступление — жениться на деньгах. Обнажая свое заветное перед князем, он говорит и о своем главном страхе при этом: «Я смешным быть не хочу; прежде всего не хочу быть смешным». А что же грозит смехом? Жениться на содержанке и любить ее, простить ее. Это смешно. А не смешно вот что: «Если захочет жить смирно, и я буду жить смирно; если же взбунтуется, тотчас же брошу, а деньги с собой захвачу». Как видим, Ганя ориентируется на вполне обычный буржуазный стереотип поведения.

¹ Толстой Л. Н. Собр. соч. В 22 т. М., 1981. Т. 8. С. 336.

И князь прав, заключая, что совсем он не злодей, а просто самый обыкновенный человек и нисколько не оригинальный.

Действительно оригинальны, необычны у Достоевского человеколюбцы, и прежде всего тем, что они не боятся осмеяния.

Комический характер обнаженно, очевидно противоречив.

Комичен, например, гоголевский Плюшкин. Главный импульс его поведения, и в этом смысле его сущность — сохранение имущественного благосостояния, однако его действия приводят к противоположным его целям результатам — обнищанию. Налицо комическое несоответствие. Такого несоответствия и, следовательно, комизма нет, например, в Скупом рыцаре Пушкина. Его цель — приобретение власти, вернее, постоянное осознание возможности эту власть осуществить, и эта цель им успешно достигнута. Комизм Плюшкина вытекает из его непонимания несоответствия своих действий и целей. Рыцарь Пушкина хорошо понимает социальную ситуацию и выбирает линию поведения в полном соответствии ей и своим целям.

Комический характер остается комическим до тех пор, пока его противоречивость не приводит к краху, пока она не разрешается. Тогда характер и его положение приобретают трагический, жалкий, возможно, и трагикомический смысл.

Плюшкин поставлен Гоголем на порог такой метаморфозы. Изгнанный из своего имения, взятый в опеку и т. п., он уже окончательно потеряет комизм, но трагичным его образ мог бы стать лишь в случае осознания им своей ошибки. Следовательно, важный момент комизма несоответствия — непонимание этого несоответствия его «носителем».

Поставив рядом Плюшкина и Скупого рыцаря, мы как бы предположили их действительное, реальное существование и рассмотрели вариант комического характера в действительности. Как художественные образы они существуют в произведениях разного рода, и Плюшкин, в отличие от Скупого рыцаря, — сатирический образ.

Как объект сатиры Плюшкин преувеличен в своей скупости, подан только с этой стороны характера. Преувеличение создает дополнительный комизм, так как оно, по сути дела, также есть модификация противоречия несоответствия, в данном случае несоответствия характера своей мере.

В комическом характере, и вообще в комическом, как оно существует в искусстве, надо различать несоответствие характера самому себе, его внутреннюю противоречивость и его несоответствие идеалам автора. В сатире осмеяние обязательно предполагает несоответствие объекта этим идеалам. Но несоответствие идеалам автора может быть выражено и не в сатирической форме. Таков Скупой рыцарь Пушкина. Он зловещ, страшен, но не смешон.

В то же время человеческая личность, отображенная в искусстве, может вполне соответствовать социальным и эстетическим идеа-

лам художника, но заключать в себе некоторое комическое несоответствие своей «хорошей», с точки зрения автора, сущности; это несоответствие порождает легкий, добрый юмор в авторском отношении к герою.

Ситуация, в которой действуют и проявляют себя персонажи реалистического литературного произведения, предлагается его фавбулой. Существуют типичные комедийные ситуации, например недоразумение — ситуация, широко использовавшаяся комедиографами, начиная с Аристофана. Она основывается на несоответствии действительного положения вещей тому, как его понимают персонажи произведения, при этом читатель или зритель знает или угадывает истину и поэтому способен воспринимать комизм поведения «непонимающих» персонажей.

Эта ситуация часто разрабатывалась литературой как узкосемейная (персонажи не знают, что они близкие родственники, принимают переодетую женщину за мужчину и т. п.) и в обширном социальном контексте, как, например, в «Ревизоре» Гоголя. При этом по-разному выглядело соотношение характера и ситуации. Комедийная ситуация могла ставить в смешное положение персонажи, по существу, не комические, и наоборот, комизм мог истекать из проявления комического характера в ситуации типологически не комедийной.

Этого рода соотношение в литературном произведении вообще заслуживает пристального обобщающего исследования, так как оно, даже неосознанно реализуемое, опосредованно свидетельствует о воззрениях художника и определенной социальной группы на человека и его среду.

Русский критический реализм отличался, как известно, необычайно острым вниманием к социальным проблемам и соответственно социальным ситуациям. Достоевский в этом отношении не представлял исключения.

Ситуации-сюжеты его романов представляют собой фокусирование широкой социальной ситуации, они выступают как конкретное проявление состояния общества, которое может быть определено теоретически, хотя и не столь многосторонне, как в художественном образе.

Сюжет и «разыгрывающие» его персонажи могут находиться в смысловом соответствии и несоответствии. Во втором случае имеются предпосылки для возникновения комического эффекта.

Несоответствие такого рода часто используется в юморе, пародистике. Сюда относится распространенное использование общеизвестного сюжета с наполнением его не соответствующими прикреплённым к сюжету персонажами (типа «как разработал бы такой-то писатель известный сюжет»), травестирование.

В сложных романских образованиях Достоевского просматривается иногда такое чреватое комическим несоответствие. На него

указывал, например, Тынянов¹, который усматривал в «Преступлении и наказании» контраст между сюжетом и характером. Уголовный сюжет «разыгрывают» революционер, святая и мудрец вместо убийцы, проститутки, следовательно, что ближе всего стояло к данному сюжету в общественном сознании.

Надо заметить, что у Достоевского в такое противоречие с сюжетом вступают лишь исключительные, выходящие из ряда вон по своим качествам личности.

В конкретной сюжетной ситуации рядовые люди проявляют себя в полном соответствии с этой ситуацией, соответственно предлагаемому ею стандарту. Сильные, необычные взрывают прагматическую ситуацию.

Главный сюжетный узел «Братьев Карамазовых» объединяет трех братьев и отца. Не имел ли, кстати, в виду, может быть, подсознательно Достоевский, создавая характеры братьев, тех трех, фольклорных: старшего, «умного», второго, который «так и сая», и третьего, который «вовсе был дурак»? По логике характеров безусловно умный Иван, презирающий и отца, и Митю, должен бы «удалиться от зла и сотворить благо», Митя, находящийся в остром конфликте с отцом, — убить, а добрый Алеша — спасти Митю от преступления, а отца — от смерти.

На самом же деле в романе провоцирует убийство Иван, становится жертвой судебной ошибки Митя, никого не спасает Алеша. Есть в этом несоответствии какой-то скрытый, мерцающий гротеск.

Соответственно сюжетной прагматике и своему характеру поступают лишь ординарные персонажи (впрочем, их так мало у Достоевского). Такие, как Ракитин и купец Самсонов, Хохлакова и Перхотин.

Средний, рядовой человек, как думал Достоевский, применяется к обстоятельствам, поэтому показать в искусстве такого человека — значит указать косвенным образом на состояние общества, влияющего на человека. Так думал, к слову, и Салтыков-Щедрин: «Средний человек... не весьма выразителен, а в смысле художественного произведения даже груб и не интересен, но он представляет интерес в том отношении, что служит наивернейшим олицетворением известного положения вещей»².

Если рядовой, ординарный человек наиболее точно своим поведением характеризует социальные обстоятельства, то в этом смысле показателен герой, специально автором как ординарность квалифицируемый. Например, в «Идиоте» Достоевский заставляет повествователя сделать обширное отступление от рассказа, посвященное неоригинальной личности вообще, с вовлечением в это рассуждение в качестве примера Гани Иволгина. Обстоятельства, вылепившие его, представлены у Достоевского многообразно,

¹ См.: Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь. 1921. С. 20.

² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. Т. 12. С. 530.

различными художественными средствами, Ганя добавляет лишь еще одну, не решающую, а лишь подтверждающую улику: «Я денег хочу. Нажив деньги, знайте, я буду человек в высшей степени оригинальный». Это лейтмотив его поведения.

Ганя, таким образом, персонаж, полностью совпадающий с прагматическим сюжетом романа, — безличный авантюрист, без чести и морали, естественный участник ситуации купли-продажи. Прагматическим мы условно называем тот уровень сюжета, который можно выделить и пересказать как простую житейскую историю, ту фабулу, которая может развернуться во множестве сюжетных линий или остаться «равной себе».

Сюжеты романов Достоевского и в целом, и в побочных ходах, и в ответвлениях — это, как правило, уже разработанные мировой литературой сюжеты. Хотя они наполнены вполне оригинальным социально-историческим и национальным материалом, эти сюжеты возводимы к богатому прошлому литературы письменной и даже устной и имеют мощный ассоциативный потенциал.

Ситуация князя Мышкина представляет собой вариацию ситуации Дон Кихота, Чацкого и даже Иванушки-дурачка русских сказок. Русской сказкой, кстати, веет и от мотива трех сестер Епанчиных.

Использование традиционного сюжета с новым наполнением, например помещение в данную ситуацию новых, не закрепленных за нею характеров, — сильное художественное средство, порождающее разнообразные художественные эффекты, наложение на ситуацию, использованную ранее в комедийном целом, трагикомедийного слоя — излюбленный Достоевским прием. Как один из многих примеров здесь можно привести ситуацию Рогожина.

Положение Рогожина может быть, хотя и очень глубинно, осознано как комическое. Это комическое скрыто в романе трагическим самоощущением Рогожина и его трагической судьбой, но оно есть и представляет собой разновидность типичной для переходных социальных эпох ситуации Журдена. Такая ситуация хорошо характеризовала ту ломку групповых границ, диффузию ранее жестко обособленных сословных образований, которая наблюдалась в русском обществе второй половины XIX века.

Купец, необразованный, «серый», получил возможность выйти за границы predetermined сословной принадлежностью, традициями образа жизни, получил доступ в другую жизнь, к другим людям. В большинстве случаев парвеню, ставящий себе цель переделаться, войти в качестве «своего» в общество, которое он считает для себя высшим, попадает в смешное положение. Это положение на русской почве разнообразно отражено как комическое, например, в драматургии А. Н. Островского.

Рогожин в «Идиоте» задан как кондовый, закоренелый накопитель по рождению с соответствующей и неизбежной судьбой.

Такой Рогожин — влюбленный, стоящий на коленях, начинаю-

ший учиться, чтобы приблизиться к несвойственной себе среде, при всей трагедийности имеет и комическую подкладку.

Но комизм ситуации Журдена снимается тем, что Рогожин понимает свое положение. Вообще там, где персонаж начинает понимать комичность своего положения, комизм если не снимается, то значительно приглушается.

Сказанное применимо и к князю Мышкину в его отношении к своей литературной предыстории.

Из всех образов мировой литературы Дон Кихот так высоко оценивался Достоевским, так врезался в художественное сознание писателя, что реминисценции, апелляции к этому образу стали необходимой частью его собственного мира при создании образов «прекрасных людей».

Дон Кихот в основе своей комический образ. Он выявляется в классической комической ситуации непонимания. Комический эффект возникает в результате несоответствия между реальными обстоятельствами, в которые посвящен читатель, и действиями Дон Кихота, который не воспринимает правильно этих реальных обстоятельств. Налицо ошибка (Аристотель), которую хорошо различает читатель, и, следовательно, повод к осмеянию героя.

Но в читательском восприятии возможна вариантность в осмыслении ситуации.

С точки зрения здравого смысла, безусловного приятия действительного хода вещей поведение Дон Кихота — смешное уродство. Ситуация в этом случае разоблачает Дон Кихота, а в его лице (для современников или позднейших образованных читателей) — это и разоблачение рыцарства. Так, например, понимает этот образ Гегель: в Дон Кихоте «рыцарские приключения перенесены в прочные, определенные условия действительности, которая подробно изображается во всех ее внешних отношениях. Отсюда возникает комическое противоречие между рассудочным, упорядоченным собственными силами миром и изолированной душой... Это осмеяние романтического рыцарства, подлинная ирония»¹.

Но возможен и другой подход: поведение Дон Кихота, конечно, ошибочно, и он осмеян внутри романа «здоровым» смехом противостоящего ему мещанства.

Но с точки зрения антимещанского идеала ошибки Дон Кихота не уродливы, а прекрасны, так как прекрасны его мотивы, его верность добру и справедливости. Да и ошибки ли это: может быть, ошибочна сама жизнь?

Приблизительно так можно описать позицию, с которой подошел к оценке образа Дон Кихота Достоевский. Он писал: «...из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот. Но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон... Является сострадание к осмеянному и не знающему

¹ Гегель. Эстетика. Т. I. С. 303.

себе цены прекрасному — а стало быть, является симпатия и в читателе. Это возбуждение сострадания и есть тайна юмора» (Письма, II, 71). Иными словами, если бы Дон Кихот не был смешон, если бы он понимал, что его действия в существующих обстоятельствах не могут привести к желаемому им результату, он и не действовал бы и его прекрасные стремления не получили хотя бы фиктивного осуществления. Если бы он понимал, что его стремления, идеалы прекрасные, а не только само собой разумеющиеся и единственно для него возможные (как в романе), он также лишился бы своего обаяния как «не сознающее себя прекрасное», а приобрел бы черты самодовольства и самоудовлетворенности, что для Достоевского имело прямой комический смысл.

Создавая «истинно прекрасного человека» князя Мышкина, Достоевский использовал формулу Дон Кихота: противостояние доброго, нравственного в самом высоком изначальном смысле человека несовершенному, безнравственному окружению. Однако ситуацию, схематически восходящую к роману Сервантеса, Достоевский наполнил иным содержанием, которое существенно изменило смысл образа главного героя.

Прежде всего роман «Идиот» не допускает двойного оценочного толкования образа князя. Достоевский ставил себе ясную художественную задачу: создать образ прекрасного человека, и авторский замысел активно направляет читательское восприятие. Герой должен был быть не только признан прекрасным, но он должен нравиться, завоевывать сердца. Трудно предположить, что когда-либо читатель захотел бы в жизни следовать примеру Дон Кихота, хотя признание его личных преимуществ перед миром пошлости было вполне возможным. Достоевский же хотел создать пример, и, надо сказать, в определенной степени это ему удалось.

Что же привнес Достоевский в образ человека «не от мира сего», чтобы сообщить ему желаемую нравственную влияние?

Ошибочное поведение князя Мышкина принципиально отличается от «ошибки» Дон Кихота. Дон Кихот не понимает и не видит реальности, не понимает, что его поступки не могут привести к тому, чего он добивается, и не видит действительных результатов этих поступков. Князь Мышкин понимает, видит и знает. Хотя ему и сообщено первоначальное незнание конкретной русской действительности, это незнание не делает его смешным в глазах читателя даже на первых страницах романа, так как он наделен большим, с точки зрения автора, знанием человеческой природы не только в ее добре, но и в ее зле. Мышкин знает, когда его обманывают, понимает, когда над ним смеются, хорошо различает токи любви и ненависти, связывающие окружающих его людей. И все же его поведение остается «донкихотским», все же оно сродни «борьбе с мельницами». Его усилия наладить, примирить, исправить остаются тщетными.

В Мышкине перед нами предстает как бы прозревший Дон Кихот, не отказывающийся все же после прозрения от своего образа поведения. Даже предвидя и предчувствуя неудачу, он как высокий долг продолжает нести свою миссию добра и справедливости.

Такое направление образа могло бы придать ему мученический, трагический облик, что не совсем соответствовало представлениям Достоевского об истинно прекрасном человеке. Нельзя сказать, чтобы Достоевский не признавал красоту трагического характера, — он полагал только, что прекрасное в искусстве должно быть приближено к обычному человеку, не должно быть слишком уж «величавым», чтобы восприниматься как возможное к осуществлению в реальной действительности, а не представляться сверхчеловеческим, доступным лишь эстетическому созерцанию. Поэтому трагизм образа существенно смягчен. Прежде всего в романе снята непримиримость противоречия князя и окружающей его среды, если понимать под средой не только поступки людей, но и их духовный мир. В этом смысле среда не абсолютно чужда князю, люди в романе в большинстве своем духовно в чем-то созвучны основному герою.

Снижает трагизм образа и то любимое Достоевским свойство человека, которое он называл «не сознающее себя прекрасное».

Все смешное в поведении князя возникает как результат его неуверенности в себе. Комизм этот действительно тонкий, едва намеченный, еле уловимый. Читатель, уже воспринявший довлеющую точку зрения автора на князя как на человека лучшего, воспринимает как комическое противоречие суетливость князя Мышкина, многословие, захлебывающиеся, заискивающие речи, обращенные к людям, стоящим неизмеримо ниже его в авторской и тем самым читательской ценностной иерархии.

Комизм этот тонок потому, что неуверенность в себе прекрасного человека может восприниматься и не как комическое, а как не противоречащее целостности прекрасной личности, естественное для субъективности свойство.

«Комическому свойственна уверенность субъективности в самой себе»¹. (О том, как Достоевский использует в художественной системе такого рода комические характеры, речь пойдет ниже.) Неуверенность же героя в себе тоже может быть комической при абсолютной убежденности читателя в том, что в данной ситуации герой должен, вправе обнаружить уверенность, осознать свои преимущества.

Достоевский любит слегка комизировать своих прекрасных героев, ставя их в комические (Алеша на коленях у Грушеньки) или трагикомические (князь, разбивающий вазу) положения. Исключения представляют совершенно особые фигуры, которые

¹ Гегель. Эстетика. Т. 3. С. 580.

предназначены автором для того, чтобы нести мятущимся героям романного действия тихое учительное слово. Это Зосима и Макар Иванович Долгорукий.

Считая, что такие люди выражают идеалы и мудрость народа и безмерно уважаемы им, Достоевский соблюдает по отношению к этим героям некоторый авторский пиетет. Они житийны, иконописны, их не касается снижение комическим. Хотя относительно Зосимы Достоевский допускает некоторую двусмысленную, а точнее, «многозначную» усмешку, например в эпизоде «с протухшим старцем». Это трагическое для Алеши событие имеет оттенок того рода комического, которое отмечал Бергсон: «Комично всякое проявление физической стороны личности, в то время как дело идет о духовной ее стороне»¹.

В процессе творческой эволюции писателя с усложнением проблематики и усилением трагедийного звучания произведений комизация положительных героев ослабляется.

Так, характер полковника Ростанева в «Селе Степанчикове» вполне комический. Здесь «не знающее себе цены прекрасное» представлено в упрощенном, почти гротескном варианте. Здесь неуверенность в себе хорошего человека проявляется не только в манере поведения, но и в самих поступках, линии поведения. Добровольное подчинение полковника ничтожному Фоме абсурдно. Обстоятельства, представленные в повести, таковы, что предполагают совершенно противоположное поведение Ростанева, хозяина поместья, обеспеченного человека, по отношению к приживалу Фоме. Нелепая ситуация держится лишь на характере Ростанева, на его безграничной доброте, с одной стороны, и комическом непонимании объективно с предельной гротесковой четкостью выявленных обстоятельств. Ростанев не понимает, что Фома — надутое ничтожество, что, потакая Фоме, он делает несчастными многих других людей. Ситуация непонимания обострена тем, что для читателя она разъяснена, дана как вполне однозначная и служит основой возникновения комического.

И уже совсем по-другому комизирован князь Мышкин. Он поставлен в одном из эпизодов романа в ситуацию, напоминающую ситуацию Ростанева. Ничтожные и наглые люди, представленные в романе резко гротесково, в духе «Бесов», — Бурдовский, Келлер и племянник Лебедева шантажируют князя, требуют от него денег, оскорбляя его в присутствии многих лиц.

Объективная оценка ситуации так же однозначна, как и в «Селе Степанчикове». Она хорошо подготовлена автором. Князь не отказывается выслушивать своих обвинителей, не прогоняет их, что с точки здравого смысла нужно было прежде всего сделать, а чрезвычайно с ними предупредителен и в заключение сцены предлагает Бурдовскому деньги. Но, в отличие от ситуации Ростанева, оказы-

¹ Цит. по: Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 30.

вается, что князь хорошо понимает и объективный смысл характеров и действий своих посетителей. Он знает — для этого им были предприняты некоторые практические действия: Бурдовский не имеет не только юридического, но и морального права требовать вознаграждения. И вступая с посетителями в доброжелательный контакт, он не обманывается относительно их сущности и прав. С его точки зрения, и в этих людях есть хорошее, они лишь заблуждаются, и он хочет вывести их из заблуждения, пробудить в них человеческое.

Таким образом, комического непонимания здесь нет, комична или может быть так воспринята лишь манера, форма поведения князя, его торопливость, предупредительность, даже заискивание, «забегание вперед». По содержанию же поведение князя верно его прекрасной целостности, да и противоречие между формой и содержанием поведения легкое, слегка намеченное. Действительно, неуверенная манера поведения при уверенных действиях в данном случае может быть возведена и к содержанию характера. Мышкин, может быть, и должен по логике характера утешающе заискивать перед обидчиками, так как видит в них, например, людей несчастных или тех, которые будут страдать, осознав свой поступок. Также манерой поведения слегка комизирован Разумихин в «Преступлении и наказании».

Комический оттенок в характере одного из самых любимых героев Достоевского — Алеши Карамазова вообще почти не ощущается. Здесь функция легчайшего комического снижения передана слову рассказчика.

Таким образом, можно утверждать, что в создании характеров Достоевский не следовал пушкинскому «прекрасное должно быть величаво» и в той или иной мере средствами комизации обычно снижал образ положительного и даже идеального героя. Вообще в литературе его как читателя привлекало именно освещенное юмором и даже осмеянное прекрасное (Пиквик например). Слишком серьезно созданный положительный персонаж много терял, по его мнению, в своей заражающей влиятельности на читателя. Показателен в этом отношении известный нам разбор характера положительного героя одной русской драмы: «Весь недостаток его в том, что автор немного слишком полюбил его, слишком положительно его выставил. Отнесись он к нему поотрицательнее — и впечатление читателя вышло бы более в пользу излюбленного им героя... Немного бы, капельку лишь иронии автора... и читателю он стал бы милее» (21, 97—98).

Необходимая черта нравственной красоты человека для Достоевского — отсутствие самодовольства, самоуспокоенности. Это, как он думал, типическая черта русского народа, и поэтому она так значительна и необычайно поднимает в красоте каждого человека.

Наверное поэтому, к слову, Достоевский наделяет своих самодовольных дураков (теоретически — чисто комические характеры)

некоторым (естественно, пародийным) «западничеством» (ненавидит Россию Смердяков, восхищается парламентаризмом Келлер).

Таким образом, комизирование положительного и даже «вполне прекрасного» героя, осуществляемое разными путями, в частности обращением его к ассоциативному фонду, предоставляемому литературой прошлого, связано с содержанием эстетического идеала писателя, с его представлением о прекрасном, для которого комическое не чужеродно, а может выступать как один из его аспектов.

Достоевский написал роман-фарс, роман-гротеск «Бесы». Трагическое событие — убийство студента Иванова группой Нечаева он решает использовать как фабульную основу романа, в котором господствует нелепость, в котором много разнообразного и, как это ни странно при столь трагедийной фабуле, даже веселого смеха. Это стало возможным при таком построении сюжета, когда трагические события относятся в финал романа, являются конечным его пунктом. Сюжет «Бесов» не развивается из убийства, как в «Преступлении и наказании», а заканчивается им.

Современники, как известно, воспринимали «Бесов» как пародию на революционное действие. Конечно, во время написания романа Достоевский отрицательно относился к революционному террору, но не к личности революционера. Не будем говорить, что нечаевская программа была далека от той, которой следовали русские революционеры в действительности, но и сам Петр Степанович Верховенский в романе не соответствует представлениям Достоевского о личности революционного деятеля. В сущности, роман не о революционерах, а о том, как ничтожный человек может обмануть людей неглупых, предстать перед ними в не свойственной ему значительности.

Не напоминает ли эта ситуация, хоть и отдаленно, классическую комедийную ситуацию «Ревизора»? Умный городничий обманывается потому, что боится разоблачения. Персонажи «Бесов» боятся быть недостаточно прогрессивными, отстать от времени.

Ситуация, собственно, психологическая. Но, как и в «Ревизоре», она восходит к большой социальной ситуации, как ее понимал для своего времени Достоевский.

Непонимание вызвано не столько, а иногда и совсем не качествами личности, а такими общими, по мнению Достоевского, для страны явлениями, как забвение национальных традиций, увлечение западными теориями, недоверие власти к своим возможностям и в то же время, злоупотребление этой властью и т. д. Представления Достоевского о внутрисполитическом положении страны были во многом субъективны, в особенности в том их комплексе, который отразился в «Бесах». Это общеизвестно и достаточно исследовано.

Эти представления были ложны, но психологическая ситуация «Бесов», которая хотя и подготовлена ситуацией социальной, не равна ей, достаточно убедительна, чем, пожалуй, и объясняется художественная полноценность произведения.

Можно ли считать оказывающиеся в комическом положении персонажи «Бесов» воплощением комических характеров? Если принять как исходное положение, что комический характер заключает в себе комическое противоречие, то, чтобы проверить «устойчивость» комического персонажа, можно мысленно переместить его в принципиально иные жизненные обстоятельства. Такой мысленный эксперимент приводит нас к тому, что устойчивым в своем комическом непонимании окажется из персонажей «Бесов», пожалуй, один Лебядкин, потому что он глуп и, вероятно, в любых обстоятельствах будет вести себя последовательно глупо. Что же касается большинства других героев произведения, то они, выведенные из атмосферы «бесовского наваждения» романа, выглядят совсем не глупыми, здравомыслящими, способными даже проявить себя в высоком смысле людьми.

Так, стоит отодвинуть Степана Тимофеевича в историческом времени немного назад, он приблизится к Грановскому, властителю дум целого поколения молодежи. Он достаточно образован и красноречив.

Юлия Павловна могла бы фигурировать в роли добродетельной губернаторши, Лембке — успешно исполнять свои чиновничьи обязанности и т. д., т. е. почти все персонажи мыслимы в обстоятельствах не комических, а некоторые даже в героических.

Таким образом, комически проявляющие себя персонажи романа не являются собственно комическими характерами, что восходит к представлению Достоевского о человеке как существе, провоцируемом обстоятельствами как на доброе, так и на злое. Вина обстоятельств перед рядовым человеком бесспорна для Достоевского, и отсюда задачи сатиры, в его понимании, заключаются не в осмеянии людей, а в разоблачении обстоятельств. Вспомним в этой связи его знаменательное замечание о «Ревизоре»: «...беда тут не от людей, не от единиц... добродетельный городничий вместо Сквозника ничего не изменит. Мало того, и не может быть добродетельного Сквозника» (24, 307).

В «Бесах» есть персонажи, выпадающие по разным художественным основаниям из общего круга комического непонимания.

Таинственная фигура Ставрогина трагична, ужасна, но ни одной комической черты автор этому своему герою не придает.

Понимают истинную (по Достоевскому) цену и смысл окружающего в пределах того небольшого поля обозрения, которое доступно им в романном мире, Марья Тимофеевна и Федька Каторжный. Первая скорее прозревает. Достоевский, создавая свой художественный мир, открывает истину убогой, скрывая ее от мудрых.

Так же, следуя одному из своих творческих, тесно связанных с мировоззрением вообще правил, Достоевский заставляет именно каторжника Федьку назвать «в глаза» Петра Верховенского подлецом.

Правило, которое мы имеем здесь в виду, можно сформулиро-

вать так: никогда не осмеивать человека из народа, а напротив — показывать в нем лучшее, что свойственно человеку.

Юродивая Лебядкина и Федька — характеры народные. Марья Тимофеевна Лебядкина высвечена в своей народности, ее образ положен на фольклорный ассоциативный фон. Сумасшедшая Марья Тимофеевна, конечно, не воспринимает здраво реальную действительность. Но ее непонимание возвышенно, а не смешно. Достоевский даже как-то оставляет читателю право предполагать, что не такая уж сумасшедшая Марья Тимофеевна. Или это тот род помешательства, при котором оскорбленная грубостью жизни ранимая натура почти сознательно выключает себя из действительности, уходит в воображаемый, иллюзорный мир. А мир Марьи Тимофеевны — это дорогой писателю светлый мир народной жизни с загадками, песнями, вещими снами, элементами жизнелюбивой языческой натурфилософии; «...богородица — великая мать-сыра земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься» (10, 116).

Вообще у Достоевского нет ни одного даже эпизодического образа человека из народа, который был бы осмеян. Чаше всего такой образ несет в произведении нечто идеальное, возвышенное.

Возьмем, например, один из наиболее сниженных образов простого человека. Это Григорий из «Братьев Карамазовых». Старик не очень умен. Он неверно понимает происшедшее и в результате оговаривает невиновного Митю. При этом он непоколебимо важен и склонен к мистицизму. Как будто есть предпосылки комического характера. Однако его добрые дела, о которых повествователь предвещивает читателя, его праведная ненависть к Смердякову, его спор с ним, где Григорий ревностно защищает от смердяковского сарказма память героически погибшего русского солдата, — все это придает образу высокое, пафосное звучание.

А современный Достоевскому читатель, кроме того, знал, что история солдата, как действительный факт, с восторгом перед русским характером была рассказана Достоевскому уже «от себя» в «Дневнике писателя». Таким образом, Григорий выступал как прямой единомышленник автора в самой серьезной и дорогой для него идее.

Есть черта характера, которую Достоевский неизменно осмеивал, ослепляющая, провоцирующая комические положения, — уверенность человека в своем превосходстве над другими людьми. И не по сословному или имущественному положению (это слишком серьезно), а по нравственному, интеллектуальному достоинству. Юлия Михайловна в «Бесах» «деспотирует» мужа-губернатора, считая, что он не способен понять нового направления, тогда как она объединяет вокруг себя молодежь и ее «положительно обожают». «Если бы не самомнение и честолюбие Юлии Михайлов-

ны,— замечает повествователь,— то, пожалуй, и не было бы всего того, что успели натворить у нас эти дурные людишки».

Характер Юлии Михайловны был бы вполне комическим в ее стараниях «не по уму», если бы не падал на нее мрачный тон невольно поощренных ею трагических событий «Бесов». Юлия Михайловна в своей ситуации не столько смешна, сколько жалка. Другое дело — самомнение беззаветных себялюбцев, когда «Я» ставится прямо-таки в центр мироздания. Мы знаем, как трагически смотрел Достоевский на эгоизм в действии, на социальной арене. Он был так последователен в своем стремлении изобличать разъедающий общество эгоизм, что находил его проявления даже в индивидуальном стиле писателя. Мы не станем доказывать здесь, что Достоевский был неправ по отношению к И. С. Тургеневу, придав комическому Кармазинову тургеневские черты. Тут было увлечение общим фарсовым настроением, азарт комизирования. И проведено оно великолепно. С невинным простодушием, утвердившись на точке зрения здравого смысла, повествователь передает содержание сочинения Кармазинова, читанного на «литературном утре». О чем оно — разобрать невозможно. Какой-то отчет о каких-то впечатлениях, о каких-то воспоминаниях. Это, видимо, даже обижает нашего рассказчика: правда, говорилось о любви, о первом поцелуе и, «что опять-таки обидно, что поцелуи происходили как-то не так, как у всего человечества» (10, 366). Описывается пейзаж, которого ни один человек не может вообразить, трава, о названии которой надо справляться в ботанике. «При этом на небе непременно какой-то фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто никогда не примечал из смертных, то есть и все видели, но не умели приметить, а «вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь» (10, 366).

Две с половиною страницы, продолжает свой пересказ повествователь, гений переправляется через Волгу. «Гений тонет,— вы думаете, утонул? И не думал...» Это нужно для красоты дальнейших описаний. А вот гений приник к окошку схимника, и вдруг слышится вздох. «Вы думаете, это схимник вздохнул? Очень ему надо вашего схимника!» Этот вздох — повод рассказать о своих утонченных переживаниях» (10, 367).

Представленное в интерпретации рассказчика сочинение Кармазинова демонстрирует то, что ни один автор не хотел бы афишировать,— убежденность в собственной гениальности. То, что стиль литературного произведения, постановка литературного автора в нем может многое сказать о личности автора действительного, иногда даже то, что он предпочел бы утаить,— очень глубокое литературоведческое наблюдение Достоевского.

Но на такую манеру подачи литературного материала можно посмотреть и с другой стороны. Она лирична. А в лирике авторские переживания закономерно выступают на первый план. Достоевский не мог не знать этого. Сам он писал о «Призраках» Турге-

нева: «Поэзия все выкупает». Тургеневские «Призраки» и «Довольно», пародируемые в «Mersi» Кармазинова, задели Достоевского за живое, видимо, не столько манерой изложения, сколько тем, что их лирический герой прямо выражает пренебрежение к людям, напоминая этим и русских байронических героев, и того же Раскольникова. «Эти люди-мухи в тысячу раз ничтожнее мух; их слепленные из грязи жилища, крохотные следы их мелкой однообразной возни, их забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным,— как это мне вдруг все опротивело!»¹ К чему искусство литератора, размышляет автор — герой «Довольно», «к чему доказывать — да еще подбирая и взвешивая слова, округляя и сглаживая речь,— к чему доказывать мошкам, что они точно мошки?»² Вот этого Достоевский простить не мог, хотя и безусловно, ценил талант Тургенева. Эти идеи опасны, потому они и не даны прямо фарсовому Кармазинову.

Некоторые исследователи Достоевского (И. И. Лапшин, например) находили, что Достоевский — мастер комической бесхарактерности. Действительно, бесхарактерность порождает дисгармонию поведения, внутреннего мира человека, и у Достоевского много смешных дисгармоничных персонажей. Но ведь и трагические, и жалкие, и безобразные герои Достоевского дисгармоничны и, пожалуй, они преобладают. Все дело в мотивах дисгармонии и ее последствиях. Разбросанность, алогичность поступков, соображений, речей человека может объясняться просто глупостью. Смешна, конечно, болтливая Хохлакова с ее нелепыми советами Мите, переходами от восторга перед «святым старцем» к либеральной ракинтинской фразеологии. «Я теперь вся за реализм, я слишком проучена насчет чудес». Смешон и отчасти жалок отчаянный враль генерал Иволгин. Достоевский раскрывает такие комические персонажи главным образом в их слове, болтовне, лишая их тем самым возможности делать зло, выйти из комической роли.

Но гораздо чаще и более жестко осмеивает писатель бесхарактерность, так сказать, социально предписываемую, групповую. В массе обособившихся, духовно одиноких людей культурного слоя, детей случайных семейств, Достоевский выделяет островки, объединенные хотя и не идеалами, но определенным жизненным стереотипом. Стереотипы, принятые внешние формы поведения нивелируют личность, исключают оригинальность. Эта механическая жизнь никогда не выступает в творчестве Достоевского на первый план, но, где она есть, она сопровождается смехом. Сюда относится тема «света». Высший свет не привлекает основного внимания Достоевского по естественным историческим причинам. Этот общественный слой уже во многом теряет свое зна-

¹ Тургенев И. С. Призраки // Соч. М., 1981. Т. 7. С. 216.

² Там же. С. 228.

чение в общественной жизни второй половины XIX века. Обращаясь к этой теме, Достоевский следует традиционной литературной иронии по поводу светской пустоты, иронии, идущей в русской литературе от Пушкина. Достоевский так анализирует «хороший тон» фешенебельного общества в «Дневнике писателя»: «Праздная толпа обеспеченных людей выглядит весьма жизнерадостно, но это ведь «из приличия». Они смеются «из обычая, который их всех ломит и заставляет принимать участие в игре в рай... Обычай-то уж слишком силен» (23, 85). «Хороший тон» предписывает «делать вид, что всякий живет для всех, а все для каждого» (23, 87). Довольно развернуто Достоевский представляет читателю такого «игрока в рай» в Вельчанинове («Вечный муж»), безусловно родственному Вронскому Толстому, в Тоцком («Идиот»). Но остановимся лишь на великолепной иронии рассказчика, описывающего вечернее собрание на даче Епанчиных, удостоенных посещения гостей, стоящих выше их средне-высшего круга. «Обаяние изящных манер, простоты и кажущегося чистосердечия было почти волшебным». «Князь N., этот милый, этот бесспорно остроумный и такого высокого чистосердечия человек, был на высшей степени убеждения, что он — нечто вроде солнца, взошедшего в эту ночь над гостиной Епанчиных... Он считал их бесконечно ниже себя, и именно эта простодушная и благородная мысль и порождала в нем его удивительно милую развязность и дружелюбность к этим же самым Епанчиным». О том, что этот этюд восходит к «Евгению Онегину», говорит и ритмика текста, объединяемого многократно повторяемым «тут были», «тут был». Вспомним:

Тут был, однако, цвет столицы...
Тут были дамы пожилые...
Тут был посланник, говоривший
О государственных делах...

Все это заставляет вспомнить одну из самых серьезных мыслей Достоевского — о спасительности простодушия. Может быть, это даже и неплохо — то, что хороший тон предписывает простодушие? Пушкин ведь вместе с сатирой на «свет» в конце романа дает и его положительную оценку: Татьяне нравится «порядок стройный олигархических бесед. И холод гордости спокойной...»¹. Для Достоевского такая оценка «света» невозможна, он последовательно вскрывает актерство, пустоту привлекательной формы. Вельчанинов великолепно изучил искусство болтать в светском обществе, «то есть искусство казаться совершенно простодушным и показывать в то же время вид, что и слушателей своих считает за таких же простодушных, как сам, людей. Чрезвычайно натурально

¹ Интересный комментарий в этой связи см. в кн.: *Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»*. Л., 1983. С. 346.

мог прикинуться он, когда надо, веселейшим и счастливейшим человеком» (9, 72).

Высмеивает Достоевский и общность вкусов буржуа в «Зимних заметках о летних впечатлениях». Здесь ценится уже не простота, а сентиментальная мелодраматичность. Вот любопытное сведение об одной из обязательных привычек парижского буржуа, которое находим в «Игроке»: «Мы будем пить молоко на свежей траве — это все, что есть идеально идиллического у парижского буржуа; в этом, как известно, взгляд его на «природу и истину» (5, 275). Так комментирует герой-повествователь предложение поехать в деревню, которое робко делает генерал и злобно поддерживает мошенник-француз Де-Грие.

Мы не можем удержаться, чтобы не привести ответ московской барыни:

«— И, ну тебя с молоком! Хлеши сам, а у меня от него брюхо болит». Совершенно простонародная фраза. Антонида Васильевна Тарасевичева своей настоящей, а не великосветской простотой (которую она, впрочем, может себе позволить благодаря своей абсолютной материальной независимости) противопоставлена всем лицемерящим, озлобленным, противоречивым героям «Игрока» (кроме, может быть, довольно бледного «положительного» Астлея).

Ее образ имеет известные параллели в русской литературе: Ахросимова в «Войне и мире», Хлестова в «Горе от ума». У таких «чудачек» были реальные прототипы; примечательно, что это обычно провинциальные или московские барыни, принадлежащие к отличавшемуся большей свободой поведения непетербургскому «свету».

К осмеянию групповой психологии Достоевский прибегает, собирая в своих романах комические компании более или менее случайно объединенных одной романной ситуацией персонажей. Главный заряд смеха закладывается при этом в слово повествователя. Вот, например, как представляет он читателю одно лицо из компании Рогожина, ввалившейся к Настасье Филипповне: «отставной подпоручик... подобранный на улице, на солнечной стороне Невского проспекта, где он останавливал прохожих и слогом Марлинского просил вспоможения под коварным предлогом, что он сам «по пятнадцати целковых давал в свое время просителям».... он несколько раз уже намекнул о преимуществах английского бокса, одним словом, оказался чистейшим западником» (8, 133).

Ни это лицо, ни всю компанию Рогожина нельзя, отторгнув слово рассказчика, полноценно перевести в зрительный ряд, например, представив сценически. Вообще развернутые комические ремарки рассказчика к «конклавным» сценам решительно невозможно сценически реализовать, так они художественно самостоятельны и весомы.

Положим, в сцене «У наших» в «Бесах» можно, так сказать,

материализованно, вне слова рассказчика представить себе даму несколько растрепанную, в шерстяном непраздничном платье зеленоватого оттенка, сидевшую «обводя смелыми очами гостей», но далее следует совершенно не переводимый в зрительный план словесный оттенок ее «смелости»: «как бы спеша проговорить своим взглядом: «Видите, как я совсем ничего не боюсь» (10, 302).

Едва ли можно соответственно сценически воплотить и то, что гости «имели какой-то случайный и экстренный вид», и то, что сестра хозяйки — «существо молчаливое и ядовитое, но разделявшее новые взгляды», и то, что собрание гостей имело «весьма сбивчивый и даже отчасти романтический вид» (10, 303).

В отличие от персонажей «бесхарактерных», как правило эпизодических, входящих в группу и групповым нормам подчиняющихся, герои первого плана всегда имеют характер, свои личные цели, своеобразный психический склад. Как бы ни усиливал Достоевский в таком характере психологическую доминанту, ей сопутствуют какие-то другие характерологические черты, смягчающие доминантную жесткость, препятствующие однородному эмоциональному отношению к герою.

Если для общей художественной цели произведения герой первостепенный, развернутый должен быть осмеян, Достоевский избирает предметом его осмеяния не глупость, не претензии на значительность человека незначительного (что тоже глупость), а чаще всего все ту же, пунктирно данную в персонажах «групповых» неискренность, сознательное, а иногда и неосознанное лицемерие.

Первоначальный замысел «Бесов» формировался под впечатлением ужаса, трагизма убийства студента Иванова. Организатор убийства, естественно, должен был предстать как фигура страшная. Но в процессе работы трагическое сместилось от единичного факта убийства в сторону процессов общественного сознания, которые, по мнению Достоевского, могли подготовить и обусловить и другие многочисленные преступления против личности. Это безыдеальность, потеря нравственных норм. Трагическим героем стал Ставрогин, именно он выдвинулся из массы персонажей на первое, главное место. Пожалуй, именно в процессе обдумывания романа проявляется в общем характерная для Достоевского мысль: страшен не столько преступник, сколько состояние общества, для которого преступность неизбежна. Преступника же следовало осмеять. Как же комизирует Достоевский Петра Верховенского, положение которого в романе мало располагает к смеху: он реальная сила, его боятся, наконец, он убийца?

Прием, который использует Достоевский для комического снижения этого героя, восходит к Гоголю. Это не замечаемое другими персонажами, но очевидное для читателя актерство. Гоголевский Чичиков имитирует образ мыслей и речи собеседника, в котором он заинтересован, надевает то одну, то другую личину. То же

делает и Петр Степанович. Нужно успокоить уже что-то недоброе подозревающего фон Лембке, и он говорит так, что становится «видно человека прямого, но неловкого и неполитичного, от избытка гуманных чувств и излишней, может быть, щекотливости, главное, человека недалекого...» С Юлией Михайловной «выходило у него неясно и сбивчиво, как у человека нехитрого, но который поставлен, как честный человек, в мучительную необходимость разъяснить разом целую гору недоумений и который, в простодушной своей неловкости, сам не знает, с чего начать и чем кончить». Другое дело с «нашими», здесь он властен и резок и опять же актерствует: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу. Побольше мрачности, и только, больше ничего не надо», — предупреждает он перед появлением на «собрании».

Естественность, простота — одно из привлекательных качеств человека в жизни, а также и в искусстве. Едва ли мы найдем автора, который восхвалял бы лицемерие, актерство, приспособленчество. Так что симпатии Достоевского к простодушному, искреннему человеку вовсе не оригинальны. Однако в отличие от реальной жизни, где смешно лишь неумелое, очевидное притворство, а чаще оно остается нераскрытым, в литературе лицемерие раскрывается в зависимости от идейно-художественных целей автора, сопровождается соответствующей эмоцией. Повышенное внимание к теме неискренности, сознательного или неосознанного сокрытия человеком своей истинной сущности составляет своеобразие Достоевского в этом отношении. Эта тема развивается в его творчестве в исключительном разнообразии вариантов, социальной и психологической мотивировки и авторского отношения.

В принципе в тему несоответствия поведения героя его человеческим данным, возможностям и истинным желаниям включаются все трагические герои. Ведь и ситуация Раскольников может быть понята как попытка хорошего, нравственного человека «войти в роль» сильного, холодного, решительно осуществляющего свою волю героя (образец — Наполеон). Экспериментирует с жизнью, примеривая различные маски, Ставрогин. Думается, что тема неосознанного лицемерия лежит в глубокой основе и таких ранних произведений Достоевского, как «Бедные люди», «Двойник», «Господин Прохарчин». Точнее, может быть, было бы сказать «приспособления», но ведь оно так близко к лицемерию. Чистый сердцем, любящий, читающий Пушкина и Гоголя Девушкин — это его настоящее, потаенное, для себя. В поведении же он рабелепствующий чиновник, восхищающийся дикой писаниной Ратазьева (все-таки Ратазьев принадлежит к какой-то высшей сфере), оскорбленный бедняк, не имеющий возможности противиться браку так нежно любимой Вареньки с душевно тупым и развратным Быковым. Роль безгласного, ничтожного чиновника навязана ему

извне. Мотив, по которому он входит в эту роль, — исключительно социальный. И Достоевский жалеет Девушкина и в традициях натуральной школы сурово осуждает социальные условия, так искажающие человека. Но есть здесь и несколько сентиментальный юмор. В. Г. Белинский пронизательно уловил эту сторону раннего творчества Достоевского; более того, находил, что юмор — преобладающий характер его таланта¹.

В другом аспекте просматривается та же тема в «Двойнике». Если Девушкин без всякого протеста, добровольно играет роль человека ничтожного, соглашаясь с тем, что человеческие качества не имеют реального значения и вести себя следует соответственно своему социальному месту, то другое дело Голядкин. Он сознательно жаждет войти в круг, в который он по маленькому чину попасть никак не может. В позиции Достоевского в «Двойнике» нет сентиментальной жалостливости «Бедных людей». Он не дает своему герою таких симпатичных качеств, как Девушкину. Голядкин совсем не «хороший человек» хотя бы по ничтожности самих своих стремлений: сделать карьеру, сойтись с «его превосходительством». Но действия Голядкина подталкиваются одной мыслью, которая делает его в некоторой мере «протестантом», хотя и комическим. А почему не я? Почему я не могу того, что могут они? Почему я не могу жениться на Кларе Олсуфьевне, не могу пойти на бал к его превосходительству? «Я ничего». «Я сам по себе».

Двойник Голядкина осуществляет все, чего не может сделать он сам. Двойник играет роль, о которой мечтает Голядкин.

Достоевский считал главную мысль «Двойника» важной и серьезной, хотя и не разъясняя ее. Возможно, то, что такой герой — устоявшийся в то время в литературе тип маленького чиновника, обреченного на социальную безличность, не выделяемый к тому же из своей социальной среды никакими особенными душевными качествами, — осознает себя как личность, равную другим, и выражало эту важную для Достоевского мысль.

Боязнь оригинальности — постоянный объект осмеяния у Достоевского. В «Идиоте» с нею связано комическое положение Лизаветы Прокофьевны, заключающееся в противоречии между ее действительными личностными идеалами (они в общем те же, что и у князя) и фактическим поведением вопреки этим идеалам, впрочем, непоследовательным, что обогащает и усложняет образ в сторону психологической правды.

Достоевский очень любил в человеке простодушие. Качество это было для него идеальным, иногда он высказывался о нем как чуть ли не о панацее от всех человеческих бед. И как противоположность желаемому простодушию вставало перед ним человеческое лицемерие, притворство, неискренность. Он стремился понять

¹ См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. IX. С. 552.

причины всего этого — и социальные, и психологические. Шутство — наиболее прозрачный, так сказать, «бесхитростный» вид лицемерия. Ведь шут всем ясен, он и не прячет своего лицемерия. В этой демонстративной форме лицемерие наиболее постигаемо, просматриваемо в причинах. Может быть, поэтому Достоевский любил включать в свои романы разнообразных шутов или сообщать склонность к шутовству персонажам в общем совсем иного плана.

Часто герой-шут играет в произведении своеобразную роль, чем-то напоминая не участвующего в трагедийном действии буффона шекспировской трагедии. Зачем, собственно, нужен в «Идиоте» Лебедев? В течении событий романа он сколько-нибудь влиятельным образом не участвует. Он лишь сообщает одним действующим лицам не всегда верные сведения о других. На развертывании сюжета изъятие Лебедева отразилось бы совсем незначительно. Высший, духовный конфликт романа — противостояние несовершенного мира и прекрасного человека — вполне обеспечивается князем и многообразием представителей косной действительности.

К последней Лебедев духовно даже и не принадлежит. Человек он по-своему оригинальный, среди его «беспорядка» «замечается сердце, хитрый, а иногда и забавный ум» (8, 410). И тем не менее образ Лебедева несет в романе большую художественную нагрузку.

Остановимся на этом любопытном персонаже несколько подробнее. Фактические сведения о Лебедеве, его коротенькая в романе предыстория отсылают нас к образам «маленьких людей» русской литературы.

Демократические симпатии Достоевского, его безусловная верность гуманистическим принципам натуральной школы заставляет думать, что такой Лебедев уже по своим социальным истокам не мог быть для писателя предметом осмеяния.

Лебедев в момент романного действия по положению своему уже выбыл из слоя неимущих, безгласных и бесправных. Больше неправдами, чем правдами, он нашёл какое-то небольшое состояние и продолжает его приумножать: даёт, например, деньги в залог «через доверенное лицо». Это уже классическая черта отрицательного персонажа Достоевского. Однако эта лишь одна, вскользь сообщаемая черточка сложного образа размывается первоначальными побудительными мотивами всех неблагоприятных действий Лебедева, которые вполне можно предположить, — страхом перед жизнью, боязнью быть выброшенным из круга людей обеспеченных, потерять так дорого стоившее относительное благополучие.

Страх маленького человека понятен Достоевскому, мирит его с этим персонажем; знаменательно, что именно Лебедеву Достоевский доверяет сообщить читателю некоторые любимые свои мысли. Маленький человек реальной русской (да и не только русской) действительности трудом праведным ни в коем случае преуспеть не мог. Путь из нищеты лежал только через «кривду».

Вышел из нее, видимо, кривыми путями и Лебедев. И, выйдя, судорожно, суматошно старается удержаться на поверхности. Суть «маленького человека» глубоко скрыта у Лебедева в его словесно-жестовом шутовском облике. Скрытый мотив страха инспирирует шутовское поведение персонажа. Как зацепиться парвеню без огромного богатства около привилегированного круга? Одна из возможностей — быть занимательным, развлекать, обратить на себя внимание «забавным» поведением, т. е. шутовство. А у Лебедева к тому же есть и личные способности к шутовству, «забавный ум». Поэтому шутовская маска Лебедева — это как бы уже и не маска, а лицо.

Конечно, цель Лебедева не почтенна, но характер представлен так, что комического противоречия в нем, осмеяния его нет. Нет противоречия между целью и средствами, как раз недостойной цели вполне соответствуют сомнительные средства. Нет противоречия внешнего проявления и содержания характера. Страх за благополучие семьи по логике социального бытия определенного исторического времени естественно порождает действия, рассчитанные на достижение благополучия любыми путями.

Комичны в Лебедеве лишь его шутовство, его облик, сверкающая смехом «одежда» образа.

Речь Лебедева — удивительный образец создания комического эффекта средствами слова. Лебедев обожает ораторствовать, он произносит длиннейшие речи, с особенным упоением имитируя судебную речь с ее обязательным логическим членением. Пафос логической формы Лебедев сохраняет, даже имея перед собой лишь одного слушателя. Например, в беседе с князем о краже денег. Торжественная ораторская форма, предполагающая логическую стройность, одевает в речах Лебедева мысль, петляющую, самопроизвольно ветвящуюся.

Вот один пример из эпизода выяснения обстоятельств кражи:
«— А вы ему денег не даете?

— Князь! Многоуважаемый князь! Не только деньги, но за этого человека я, так сказать, даже жизнью... нет, впрочем, преувеличивать не хочу, — не жизнью, но, если, так сказать, лихорадку, нарыв какой-нибудь или даже кашель, — то ей-богу готов буду перенести, если только за очень большую нужду; ибо считаю его за великого, но погибшего человека! Вот-с, не только деньги-с!

— Стало быть, деньги даете?

— Н-нет-с; денег я не давал-с...» (8, 374).

Поза прямооты и искренности при очевидной действительной неискренности в том случае, когда Лебедев ведет речь о прямо относящихся к нему событиях, порождает нужный автору комический эффект.

Лебедев уверен, что деньги украл генерал. Формально же он как будто стремится убедить князя, что вор Фердыщенко, в то же время подсовывая слушателю как бы невзначай улики против ге-

нерала. Петляние, поминутный уход от основного речевого намерения выражает прячущуюся, увертливую суть лебедевского характера.

«— Дело в следующем анекдоте из прошедших веков, ибо я в необходимости рассказать анекдот из прошедших веков. В наше время, в нашем отечестве, которое, надеюсь, вы любите одинаково со мной, господа, ибо я со своей стороны готов излить из себя даже всю кровь мою...» Так подступает Лебедев к своему «анекдоту».

Макаронический стиль речи Лебедева — это одна из форм замазывания истинного смысла, основной мысли.

Поминутно включает он в речь высокие славянизмы, вовсе не соответствующие ее простому смыслу. «Подлинно, когда бог восхочет наказать, то прежде всего восхитит разум».

И столь же неуместный романтический фразеологизм: «Слова ваши в моем сердце... в глубине моего сердца! Там могила-с».

То вдруг он выталкивает слушателя из уже наметившегося понимания иностранным словечком:

«... но сегодня я уже не предполагаю контрекарнировать хотя бы в чем-нибудь ваши предположения.

— Контрека... как вы сказали?

— Я сказал: контрекарнировать; слово французское, как и множество других слов, вошедших в состав русского языка; но особенно не стою за него» (8, 368).

Неожиданно комизированное употребление речевых клише («обожавший всеми недрами своей юной души») также скрыто направлено к ошеломлению слушателя, уводит в многочисленные ассоциативные ответвления.

Речь Лебедева изобилует побочными замечаниями относительно формы мысли и слов, которыми он как бы заманивает собеседника в ассоциативные тупички.

«— Гм! ...и зачем, зачем вам было переменять этот сюртук! — воскликнул князь, в досаде стукнув по столу.

— Вопрос из одной старинной комедии-с.

— Мысль коварная и насмешливая, мысль шпигующая! — с жадностью подхватил Лебедев парадокс Евгения Павловича, — мысль, высказанная с целью подзадорить в драку противников, — но мысль верная!» (8, 311).

«— Ах, это неприятно!

— Именно неприятно; и вы с истинным тактом нашли сейчас надлежащее выражение, — не без коварства прибавил Лебедев.

— Как же, однако... — затревожился князь, задумываясь, — ведь это серьезно.

— Именно серьезно — еще другое отысканное вами слово, князь, для обозначения...

— Ах, полноте, Лукьян Тимофеевич, что тут отыскивать? Важность не в словах...» (8, 369).

Удивительно по своему комизму повествование Лебедева о сред-

невековом монахе-каннибале, который якобы, «приближаясь к старости, объявил само собою и без всякого принуждения, что он в продолжение долгой и скудной жизни своей умертвил и съел лично и в глубочайшем секрете шестьдесят монахов и несколько светских младенцев,— штук шесть, но не более, то есть необыкновенно мало сравнительно с количеством съеденного им духовенства».

«Защитительная речь» Лебедева: «Мы видим, что преступник, или, так сказать, мой клиент, несмотря на всю невозможность найти другое съедобное, несколько раз, в продолжение любопытной карьеры своей, обнаруживает желание раскаяться и отклоняет от себя духовенство. Мы видим это ясно из факта: упоминается, что он все-таки съел же пять или шесть младенцев, сравнительно цифра ничтожная, но зато знаменательная в другом отношении. Видно, что, мучимый страшными угрызениями (ибо клиент мой — человек религиозный и совестливый, что я докажу) и чтоб уменьшить по возможности грех свой, он, в виде пробы, переменял шесть раз пищу монашескую на пищу светскую. Что в виде пробы, то это опять несомненно; ибо если бы только для гастрономической вариации, то цифра шесть была бы слишком ничтожною: почему только шесть нумеров, а не тридцать?» (8, 314).

Противоречие трагического смысла факта и обиходно-бытовой формы повествования о нем комизирует, снижает этот трагический смысл. И тут мы подходим к одной из главных функций Лебедева в художественной системе романа. Включая в контекст его образа мотивы, неоднократно звучащие в романе серьезно и даже трагически, Достоевский достигает эффекта в объемности мотива, смягчения его односторонней трагедийности. Так обстоит дело, например, с мотивом приговоренности к смерти. Он звучит в самом начале романа, когда князь первому человеку, с которым беседует в Петербурге, — лакею Епанчиных — рассказывает о смертной казни преступника, которую он видел в Лионе. И затем не раз включает Достоевский этот пронзительный эпизод, пережитый князем. Переживание смертной казни как одного из самых чудовищных фактов действительности не отпускает князя («Разве это возможно? Разве это не ужас?»). Это один из самых мрачных мотивов в трагедийном фоне романа. Лебедев вносит в него свое дополнение:

«— Да знаешь ли ты, что такое была Дюбарри?...

— Умерла она так, что после этакой-то чести, этакую бывшую властелинку, потащил на гильотину палач Самсон, заневинно, на потеху пуасардок парижских, а она и не понимает, что с ней происходит, от страху. Видит, что он ее за шею под ноги нагибает и пинками подталкивает,— те-то смеются,— и стала кричать: «Encore un moment, monsieur le bourreau, encore un moment!» »

Что и означает: «Минуточку одну еще повремените, господин буро¹, всего одну!» (8, 164).

¹ Буро (фр.—bourreau) — палач.

Трагизм факта в общем остается, но, прикрепленный к Лебедеву, к его комизированной речи, он приобретает, как это ни странно, несколько легкомысленно-водевильный привкус, что можно сказать и об истории монаха-антропфага.

Осмеяние страшного, чудовищного свойственно, как известно, стихии народного смеха. Возможно, что, комизируя свои трагические мотивы, Достоевский стихийно исходил из свойственного народному творчеству стремления оттолкнуться от безнадёжного, мрачного, безысходного, обрести надежду в способности преодолеть страх, посмеяться над ним.

Детали лебедевского шутовства высвечивают с комической стороны и самые серьезные моменты романа.

Образ князя углубляется и романтизируется возведением его к «рыцарю бедному» Пушкина. Вообще рыцарство в самом высоком смысле как-то ощущается в воздухе романа (князь — Дон Кихот — рыцарь Пушкина). А вот забавный кусочек из лебедевского словесного потока: «...господин Келлер, человек непостоянный, человек пьяный и в некоторых случаях либерал, то есть насчет кармана-с; в остальном же с наклонностями, так сказать, более древнерыцарскими, чем либеральными».

Не только казнь, переживание приговоренного, но и смежная с нею тема убийства, насильственной смерти входит в трагический фон и основной смысл романа. Известно, что обстоятельства убийства Настасьи Филипповны взяты Достоевским из реального дела Мазурина, что усиливало для современников впечатление жуткой достоверности описываемого. Также на памяти читателя было «дело Жемариных», к которому обращается, в свою очередь, Лебедев, прибегая к излюбленной аллегории:

«— Ваше сиятельство! — с каким-то порывом воскликнул вдруг Лебедев, — про убийство семейства Жемариных в газетах извоили проследить?»

— Прочел, — сказал князь с некоторым удивлением.

— Ну, так вот это подлинный убийца семейства Жемариных, он самый и есть! (Так представляет Лебедев князю своего племянника.)

— Что вы это? — сказал князь.

— То есть, аллегорически говоря, будущий второй убийца будущего второго семейства Жемариных, если таковое окажется».

Лебедев — развернутый, сложный образ. Он не однолинеен (по Достоевскому, это свойственно образам сатирическим). Комическое «одевание» образа (речь, жесты) в каком-то смысле маска, которую носит «маленький человек». Но если идти в глубь образа, обнаружится, что Лебедев в романе социально не так уж обездолен и принижен и что «маленький человек» — это тоже маска, за которой кроется ядро личности. Смена масок, игра то в обиженного, то в обличителя, то в адвоката-казуиста — все это у Лебедева смешно и большей частью безобидно.

Шутовство не обязательно смешно. Все дело у Достоевского в причинах, которые заставляют человека притворяться, прикидываться, комиковать.

Другой стороной тема шутовства повернута в связи с образом Фердыщенко. Здесь интересна идея вынужденного, требуемого обстоятельствами шутовства как выхода из социальной незначительности. Фердыщенко сознательный, «идейно обосновывающийся» шут, шутовство Лебедева почти бессознательно, его вынужденность просматривается где-то далеко за пределами романного времени. Поэтому комизм Лебедева более тонок, более смешон в противоположность грубому, «не смешному» комизму Фердыщенко.

Жалость и только жалость вызывает шутовские жесты и «юродливый» юмор нищего, бесконечно несчастного капитана Снегирева. О жалком шутовстве «маленького человека», его социально-психологической основе очень точно пишет Достоевский: «Есть люди глубоко чувствующие, но как-то придавленные. Шутовство у них вроде злобной иронии на тех, которым в глаза они не смеют сказать правды от долговременной унижительной робости перед ними. Такое шутовство чрезвычайно иногда трагично» (14, 483).

Совсем другое шутовство Федора Павловича Карамазова. Достоевский дает этому, одному из самых омерзительных своих персонажей черту своеобразную, любопытную тем, что на сюжетику романа она никакого отпечатка не накладывает. Сюжет он движет как эгоист и сластолюбец. Черта шутовства проявляется лишь в богатом «словесном» образе персонажа. «Федор Павлович всю жизнь любил представляться, вдруг поиграть перед вами какую-нибудь неожиданную роль».

Сомнений в том, что это шут мерзкий, нет у читателя с самого начала.

Рассказчик и знакомит нас с этим персонажем в действии, в главе «Скандал», и квалифицирует его шутовство в этой главе: «Ему захотелось всем отомстить за собственные пакости»; его свойства: наглость, шутовское бесстыдство, уверенность в безнаказанности, однако и осторожность: «Он мог дойти до последнего предела какой-нибудь мерзости,—впрочем, только мерзости, а отнюдь не какого-нибудь преступления или такой выходки, за которую может суд наказать»,— все это сразу выдвигается рассказчиком для определения своеобразного шутовства Федора Павловича.

В течение всей своей романной жизни Федор Павлович актерствует. Ни одного своего, искреннего слова. Он как бы переливается из роли в роль. То он оскорбленный «благородный» отец, обращающийся к суду монахов: «Божественный и святейший старец! — вскричал он, указывая на Ивана Федоровича. — Это мой сын, плоть от плоти моя, Карл Мор, а вот этот сейчас вошедший сын, Дмитрий Федорович, и против которого у вас управы ищу, — это уж непочтительнейший Франц Мор...» (14, 66). То он шут не-

годующий: «Извольте, отец игумен, я хоть и шут и представляюсь шутом, но я рыцарь чести и хочу высказать», то вдруг прогрессист: «Что у них тут наготовлено? — подошел он к столу. — Портвейн старый Фактори, медок братьев Елисеевых, ай да отцы!.. А кто это все доставлял сюда? Это мужик русский, труженик, своими мозольными руками заработанный грош сюда несет... Ведь вы, отцы святые, народ сосете!» (14, 83). И так до своего конца.

Федор Павлович Карамазов — образ гротескный, высвеченный злой иронией. Его актерство даже и не смешно, скорее противно. Оценка лицемерия персонажа, если оно дано ему Достоевским как нечто его главным образом характеризующее, зависит от того, почему человек надевает маску, каково его настоящее лицо; имеет значение и какую маску он надевает. Трагизмом, сочувственной жалостью освещены у Достоевского те, кто прячется за шутовскую маску из страха, потому что настоящее-то их лицо никому не интересно. Такие, как Карамазов, актерствуют ради собственного развлечения, ведь истинные их цели до крайности бедны и однообразны — «жить в свое брюхо». Кстати, Федор Павлович родственник князю Валковскому из «Униженных и оскорбленных». Только там он без маски. И насколько проигрывает в художественном отношении однотонный эгоист Валковский перед представленным в изобилии ролей Карамазовым!

Мы не хотим сказать, что художественное мастерство Достоевского прогрессировало здесь в сторону формального украшения образа. Дело в другом. Лицемерие эгоиста делало образ более правдивым, а многоролевой характер его притворства усиливает ощущение пустоты души добровольного «актера», которому «все едино», кроме убогостворения своего телесного существа.

Мир персонажей Достоевского можно представить себе как скопление объектов, неравномерно от нас удаленных. Наиболее приближенные к нам, хорошо и всесторонне обозримые главные герои вырисовываются на фоне сонма второстепенных, эпизодических и зароманных персонажей, имеющих свою градацию обозримости — от достаточно детальной до почти полной невосприимчивости при беглом чтении. Этот мир мощно уравновешен внутренними силами тяготения произведения. Он гармоничен, и каждый, даже чуть мелькнувший персонаж (как и эпизод, деталь и пр.) участвует в этой гармонии.

Тяготение всех характеров к единому событийному центру как проявление главного свойства произведения искусства — отражения в каждом его элементе смысла целого — соответственно организует в романах Достоевского эти характеры. Чем более захвачен персонаж трагическими событиями романа, тем более трагизирован его образ, даже при «онтологической» его предрасположенности к комизму. Функция же комического снижения трагедийности сообщена в них персонажам, стоящим вне трагических событий (в «Идиоте», например, Лебеву).

Речь идет здесь о слабо развернутых персонажах. Развернутые же характеры именно своей многосторонней развернутостью препятствуют — односторонне — комическому или трагическому осмыслению. Чем дальше от «главных светил» романа находится персонаж, чем меньше он связан с основным сюжетом, тем чаще он предстает как персонаж комический. Для романного мира Достоевского это естественно и закономерно. Расположенные на первом плане развернутые характеры не могут быть только комическими, так как это противоречило бы всем представлениям Достоевского о сложности человека и своих задачах в искусстве. Удаленные к периферии событий, не развернутые многосторонне характеры начинают тяготеть к сатирической односторонности и совсем далекие могут в силу своей предельной обобщенности дать карикатуру и гротеск.

Фоновые персонажи существуют в романе, данные словом рассказчика. Сами они не имеют голоса и не могут объясниться.

Намеченные одной-двумя резкими чертами, эти персонажи создают россыпь гротесковых, карикатурных фигур вокруг многосторонне развернутых основных героев. Например, на вечере у Епанчиных был «один очень солидный военный генерал, барон или граф, с немецким именем, — человек чрезвычайной молчаливости, с репутацией удивительного знания правительственных дел и чуть ли даже с репутацией учености, — один из тех олимпийцев-администраторов, которые знают все, «кроме разве самой России», человек, говорящий в пять лет по одному «замечательному по глубине своей» изречению, но, впрочем, такому, которое непременно входит в поговорку и о котором узнается даже в самом чрезвычайном кругу, один из тех начальствующих чиновников, которые обыкновенно после чрезвычайно продолжительной (даже до странности) службы умирают в больших чинах, на прекрасных местах и с большими деньгами, хотя и без больших подвигов и даже с некоторою враждебностью к подвигам».

Именно фоны романов Достоевского более всего напоминают сатиру Гоголя и даже Салтыкова-Щедрина.

Если «периферийные» персонажи, в том числе и комические, у Достоевского никогда не характерны (для этого они слишком мало себя проявляют), то по пути от центра к периферии есть персонажи достаточно развернутые, но мало захваченные основным действием и представляющие комическое как характер. В романе «Идиот», например, это Келлер. Он глуп и самоуверен. Это классическая диада комического характера. Но Келлер подвергается осмеянию совсем не потому, что он глуп и самоуверен. Сама по себе глупость, например, в домашнем, семейном обиходе для Достоевского не предмет осмеяния. Она может быть жалкой, зловещей, даже умильной и симпатичной, но смеяться над природной глупостью как таковой Достоевский считал бы скорее неблагородным, а, главное, в искусстве бесцельным. Другое дело глупость в оби-

ходе социальном,— тут предмет осмеяния уже не сама человеческая глупость, а сфокусированные в ней идеи, образ мышления и поведения, которые автор жаждал осмеять. Прием оглупления образа мыслей и действий определенной социальной группой «через дурака» часто применялся Достоевским.

Итак, Келлер — «образцовый» комический характер, погруженный своей глупостью в стихию полного непонимания прежде всего объективного смысла своих поступков. Он не понимает, что сочиненная им статейка не только грязно клеветническая, но и просто дурацкая; когда все, даже Лебедев, как-то застыдились после прочтения дурацкой статьи о князе, «один боксер сидел совершенно спокойный, покручивая усы, с видом важным и несколько опустив глаза, но не от смущения, а, напротив, казалось, как бы из благородной скромности и от слишком очевидного торжества. По всему видно было, что статья ему чрезвычайно нравится» (8, 350).

О своих делах, о которых «возможности не было представить себе, как это можно про такие дела рассказывать», он рассказывал даже с некоторой гордостью, самоуверенности, во всяком случае, ни на миг не терял. Как он напоминает этим восхищавшего Достоевского гоголевского поручика Пирогова!

Однако все это непонимание, хотя у Келлера оно действительно комическое, в то же время, безусловно, пародирует уже злонамеренное непонимание некоторыми кругами молодежи многих очевидных для Достоевского и, как он полагал, вообще для здравомыслящего русского вещей. Здесь мы не можем углубляться в анализ взглядов Достоевского на революционную молодежь, и, конечно, мы далеки от мысли, что группа Бурдовского в «Идиоте» ее представляет. Но некоторый оттенок того дурного заблуждения молодежи, как его понимал Достоевский, этой группе сообщен.

Келлер оглушает идеи, настроения, которые Достоевский приписывал ошибающейся молодежи. Это, во-первых, западнические симпатии: «Знаете, я ужасно люблю в газетах читать про английские парламенты, то есть не в том смысле, про что они там рассуждают (я, знаете, не политик), а в том, как они между собой объясняются, ведут себя, так сказать, как политики: «благородный виконт, сидящий напротив», «благородный граф, разделяющий мысль мою», «благородный мой оппонент, удививший Европу своим предложением», то есть все эти вот выраженьица, весь этот парламентаризм свободного народа — вот что для нашего брата заманчиво!» (8, 309—310).

Пародируется здесь и якобы оправдывающая любое поведение, вплоть до преступного, теория среды. Отсюда абсолютная безмятежность невинности в признаниях Келлера: «Я даже воровал,— можете себе это представить!» И благородное возмущение, когда не дают денег: «Но, князь, если бы вы знали, если бы вы только

знали, как трудно в наш век достать денег! Где же их взять, позвольте вас спросить после этого? Один ответ: «неси золото или бриллианты, под них и дадим», т. е. именно то, чего у меня нет, можете вы себе это представить? Я, наконец, рассердился, постоял-постоял. «А под изумруды, говорю, дадите?» — «И под изумруды, говорит, дам». — «Ну и отлично», — говорю, надел шляпу и вышел; черт с вами, подлецы вы этикие!» (8, 257).

Отсюда рукой подать до странного умозаключения, которое приводит в романе Евгений Павлович. Знаменитый адвокат, защищавший убийцу шестерых человек, заключил: «Естественно, говорит, что моему клиенту по бедности пришлось в голову совершить это убийство шести человек, да и кому же на его месте не пришлось бы это в голову?» (8, 236).

Таким образом, комический характер, строящийся на противоречии между личной ничтожностью и уверенностью в своей значительности, так жестко прикреплен к социальному месту и историческому времени (в соответствии с тем, как то и другое понимал автор), что комическое снижение через комический характер распространяется и на социальные явления, которые по воле автора пародируются этим персонажем.

Восприятие комического всегда связано с нарушением предшествующего знания. Это относится и к комическому в действительности, и к комическому в искусстве. В действительности восприятие комического происходит обычно путем неосознанного, ментального наложения предшествующего знания на явление действительности, оно может и не произойти, если предыдущее знание недостаточно либо таково, что не способствует восприятию противоречия явления как комического.

То же может произойти и при восприятии комического в искусстве. Разница лишь в том, что здесь вместо случайностей действительности комическое сознательно творит автор, который создает предшествующее знание или сознательно опирается на знание, уже имеющееся у читателя (зрителя, слушателя). На предшествующее знание в широком смысле (как ассоциативный фонд) вообще опирается искусство с разными целями; для создания комического это знание подвергается «разрушению», целиком или частично опровергается, причем предмет знания выступает в новом свете.

Два пути к предшествующему знанию читателя с целью его последующего разрушения — создание его внутри произведения и мобилизация уже имеющегося — чаще всего перекрещиваются, объединяются, дополняя друг друга. Так, любая ситуация непонимания в произведении связана с тем, что читатель оказывается предварительно посвященным в суть происходящего в большей степени, чем персонажи. Из этого знания он проецирует соответствующее сути ситуации и характеру персонажей развитие событий, однако они развиваются в произведении в противоположном направлении. По тому же принципу строится комическое харак-

тера — читатель утверждает в определенном мнении о персонаже, которое затем нарушается; комические слова — начало и конец фразы, высказывания находятся в контрастном противоречии.

Для примера возьмем одну из ситуаций непонимания в «Бесах». Читатель уже посвящен в «зловредную» суть Петра Верховенского; во всяком случае, он для читателя скомпрометирован с самого начала. Губернаторша Лембке решительно не понимает, с кем она имеет дело. Ее заигрывание с ним, униженное заискивание тем более комично, что читатель располагает еще и внероманным знанием о губернаторской власти. Комизм усиливается тем, что поведение Лембке накладывается на закреплённый в литературе образ губернаторши (например, у Некрасова, Гоголя).

Нарушение предшествующего знания внутри произведения может достигаться композиционными контрастами, расположением образного ряда. Так, если трагедийная сцена, настраивающая читателя самым серьезным образом, сменяется комической, сам по себе контраст расположения является комическим. Именно такую роль играет, например, черт в «Братьях Карамазовых». Помещенная в трагический контекст (гибель Мити, самоубийство Смердякова, мучительные переживания Ивана) сцена галлюцинации не выпадает из трагически напряженного настроения: все-таки болезнь, полубезумие героя. Но как неожиданно меняется тон повествования с появлением в его течении нового персонажа — черта. Удивительный это черт, комически озадачивающий читателя!

Черт в сознании современного Достоевскому читателя был не только атрибутом религиозной мифологии, но и олицетворением демонического начала зла, достаточно отработанным в своей эстетической пластике. И живописное и литературное освоение образа Демона, Мефистофеля, Вельзевула, черта создало определенный, достаточно целостный образ, несколько варьирующийся, впрочем, от мерзкого черта церковных фресок до романтического поверженного ангела в художественной литературе. Хотя уже существовал смешной обманутый черт Гоголя — близкий родственник чертей скоморошских представлений, все же и этот черт существовал в карнавальном, необыденной среде гоголевских народных празднеств и отчасти нейтрализовался в своей безобидности ужасами «Вия» или «Страшной мести».

Таким образом, «предшествующее знание о черте, на которое мог рассчитывать Достоевский (имеется в виду, разумеется, эстетическое знание), включало максимум «романтических» атрибутов: огонь, сера, опаленные крылья, в крайнем случае — рога и хвост. Ведь главный смысл включения такого персонажа в художественное произведение в любом случае заключался в персонификации нечеловеческого, мыслилось ли оно как противостоящее человеку мистическое зло или как зло, присущее человеку, хотел ли его создатель высмеять, разоблачить или, напротив, возвеличить его.

Эффект комизма, который вызывает черт Достоевского, заклю-

чается в абсолютном и вполне неожиданном несоответствии его представлениям читателя.

Мало сказать, что он обыкновенный человек — он, может быть, самый обыденный из всех персонажей Достоевского. Если «реалистически» настроенный читатель о большинстве героев Достоевского заключал: «В жизни таких не бывает», — то об этом персонаже он никак этого сказать не мог. Дав подробное описание наружности господина, вдруг оказавшегося сидящим в комнате Ивана Федоровича, особенно его костюма, — «вид порядочности при весьма слабых карманных средствах» (15, 70) — повествователь определяет его как социальный тип — тип, вполне узнаваемый. «Похуже было на то, что джентельмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве: очевидно, выдавший свет и порядочное общество, имевший когда-то связи и сохранивший их, пожалуй, и до сих пор, но мало-помалу с обеднением после веселой жизни в молодости и недавней отмены крепостного права обратившейся вроде бы в приживальщика хорошего тона, скитающегося по добрым старым знакомым, которые принимают его за уживчивый складный характер, да еще ввиду того, что все же порядочный человек, которого даже и при ком угодно можно посадить у себя за стол, хотя, конечно, на скромное место» (15, 70—71). Приживальщик такого рода изображался и Тургеневым, и Писемским, и Лесковым. Достоевского в этом варианте он никогда не интересовал. Его приживальщики или униженные, страдающие (Ежевикин в «Селе Степанчикове») или депотирующие (Фома Опискин). Приживальщик — кошмар Ивана Федоровича — «умеренный» эгоист. Он достаточно эгоист, чтобы жить на чужой счет и ничем за это не платить (не любил никаких поручений), спокойно забыть своих детей, но его эгоизм — без особенных претензий на самоутверждение, что как раз вообще не характерно для эгоистов — героев Достоевского. Свое положение прихлебателя он принимает без всяких страданий в противоположность всем без исключения героям Достоевского, тяжело переживающим любую зависимость.

Читатель знает, что черт — эманация сознания Ивана Карамазова, но столь «бытовой» черт и обыденный ад: «суеверие, сплетни; сплетен ведь и у нас столько же, сколько у вас, даже капельку больше, а, наконец, и доносы, у нас ведь тоже есть такое одно отделение, где принимают известные «сведения» (15, 78) — все это остается в сознании читателя как комический противовес фанатическому изуверству «изгнания сатаны» отцом Ферапонтом. «Покойник, святой-то ваш (Зосима) чертей отвергал... Вот они и развелись, как пауки по углам».

Будучи религиозным человеком, Достоевский враждебно относился к мистицизму. Как публицист он выступает против спиритизма и не упускает возможности посмеяться над светскими мистиками через «компетентного» в этом отношении черта: «Вот, нап-

пример, спириты... я их очень люблю... вообрази, они полагают, что полезны для веры, потому что им черти с того света рожки показывают. Это, дескать, доказательство уже, так сказать, материальное, что есть тот свет. Тот свет и материальные доказательства, ай-люли!» (15, 71).

Но вернемся к основной функции образа черта в романе. Черт-галлюцинация Ивана Федоровича свою философию (а он философствует) черпает из сознания Ивана. Больше неоткуда. «Ты воплощение меня самого,— «как-то яростно» кричит Иван,— только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (15, 72). Иван ошибается. Самое гадкое в философии Ивана Достоевский воплотил иначе. Опасную, человеконенавистническую ее суть раскрывают вытекающая из нее практическая жизненная установка «все позволено» и обоснованное ею же преступление Смердякова.

Черт же предназначен для того, чтобы показать что-то неуловимо смешное и в Иване Карамазове. А смех для таких, как Иван, страшнее всего. Галлюцинация терзает Ивана не столько даже своим фактом — болен, ненормален, сколько своей пошлостью, в которой он чувствует покушение на высокую избранность своей индивидуальности. Более романтическую галлюцинацию он пережил бы спокойнее. А здесь он вот-вот «драться вскочит». Черт точно определяет состояние Ивана: «Ты оскорблен, во-первых, в эстетических чувствах твоих, а во-вторых, в гордости: как, дескать, к такому великому человеку мог войти такой пошлый черт?» (15, 81).

«Великий человек» — это тайна Ивана Карамазова. Тайна от самого себя. Он и себе не признается, а может быть, действительно и не осознает, что считает себя великим, исключительным, единственным. Так же как и Раскольников, Ставрогин, Версиков. Однако именно такая самооценка с необходимостью следует из их жизненной позиции, является обратной, тайной стороной их философии, явно утверждает, аргументирует презрение к человеку. Каждый из них выделяет, правда, из всего человечества одного-двух представителей, достойных их блистательности, но люди вообще — ничтожества, подлецы, мыши, «воши».

Тайное — в том, что сама позиция глобального обличения возносит обличителя над человечеством. Возникает психологический феномен величия, хотя субъект может свою самооценку формулировать иначе.

Достоевский показывал трагедии эгоцентризма, «наполеонизма», отъединения личности, указывал на социальные причины этих трагедий. Атаковал он эти явления и с другой стороны — обнаруживая их комические стороны.

Напрасно Иван в бешенстве бросается на черта: ты глуп, во мне нет ничего твоего. Это собственное его сознание совершает работу по приложению «надзвездной» философии к реальной жи-

зни. И заключает: этот пошлый приживальщик «одной с тобой философии». Может, и ты будешь таким в пятьдесят лет.

Философия Ивана находится в тупике. Всеотрицание не может развиваться дальше. Мир абсурден, человек ничтожен — это убеждение перечеркивает объект философствования — действительность. Всеотрицатели способны сформировать не жизненную позицию, а лишь позицию смерти. Но Иван едва ли «попробует застрелиться», так же как и вряд ли «вовсе охладает к жизни». Слишком он жизнелюбив.

Следовательно, останется принять действительность как она есть, приспособиться, забыв, спрятав свое молодое отрицание. Испытавшему мучительность неопределенности (той же «свободы», которой, по Ивану, бояться все люди) захочется занять какое-то место в этой когда-то ненавистой действительности. Достоевский предполагал дать Ивану такие слова: до 30 лет оттенка благородства хватит, а там «можно бы погрузиться в игру, полюбить шахматы, стать банкиром и биржевую игру, стать придворным».

Больное сознание отталкивает подобное будущее для такого мыслителя и всеобщего судии. Достоевский травестирует его желанием черта воплотиться, «но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» (15, 74). Великий человек хочет реальности. Черт: «Ведь я и сам, как и ты же, страдаю от фантастического, а потому и люблю ваш земной реализм. Тут у вас все очерчено, тут формула, тут геометрия, а у нас все какие-то неопределенные уравнения» (15, 73). Философское отчаяние по поводу бессмысленности мироздания может и должно (жить с отчаянием нельзя) обратиться скукой. Для черта с его космическими знаниями бесконечное повторение теперешней земли (оттаивала, леденела, трескалась, опять повторялась) — скучища неприличнейшая. «Я, впрочем, во все это не ввязываюсь, не я сотворил, не я и в ответе» (15, 77).

Внедрившись в жизнь, романтический всеотрицатель скорее всего будет консерватором. Социальные изменения — всегда риск, а он захочет покоя; прошлая, «до падения», философия стояла на том, что изменить все равно ничего нельзя.

Достоевский посмеивался над этим вторым возможным «Я» Ивана Карамазова: черт — консерватор «из крайних», вернее, он приживальщик в их кругу (сам-то он к любым политическим программам равнодушен) и изъясняется ходовыми, вероятно, в не очень высоких послереформенных консервативных кругах речевыми штампами, наполняя их, естественно, «адскими реалиями»: теперь в аду муки все больше нравственные пошлы, «угрызения совести» и весь этот вздор. «Ну и кто же выиграл, выиграли одни бессовестные, потому что ж ему за угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе. Зато пострадали люди порядочные, у которых еще оставалась совесть и честь. То-то

вот реформы-то на неприготовленную-то почву, да еще списанные с чужих учреждений,— один только вред! Древний огонек-то лучше бы».

Из романтического всеотрицания логически следует и позиция невмешательства—смешная в космогонической проекции черта и зловещая в реальной жизни Ивана Карамазова. «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию»,—отказывается от вмешательства «Каиновым ответом» Иван. «Почему же бы я мог быть известен про Дмитрия Федоровича; другое дело, кабы я при них сторожем состоял?» — повторяет то же самое Смердяков. В окружении, которое дал Достоевский Ивану Карамазову, двое вызывают у него исключительное, бешеное раздражение: черт и Смердяков. Между тем читатель понимает, что не только черт alter ego Ивана, но и Смердяков живет в романе главным образом для «объяснения» Ивана Карамазова. В достоевсковедении утвердилось определение Смердякова как «двойника» Ивана Карамазова, двойника пародирующего, бросающего злой, сатирический свет на что-то скрытое, тайное в Иване Карамазове. Бешенство умного Ивана в беседах со Смердяковым тем и объясняется, что он улавливает в убогом Смердякове что-то родственное себе. И дело не столько в том, что Смердяков практически применяет идею Ивана, а в сходстве жизненных позиций. Смердяков «всех презирает» и себя оценивает исключительно высоко по главному для него признаку — по уму. Равным себе в этом отношении он признает только Ивана: «с умным человеком и поговорить любопытно». Впрочем, и его, Ивана, он уличает, ловит с точки зрения своей мертвенной логики. Презрение Ивана, его тайное самовозвеличивание — противопоставление себя человечеству — еще только этап в развитии, все это еще вопрос, который надо разрешить. Для Смердякова нет никаких вопросов. Он вполне окончателен и сомнений не знает. Образ Смердякова не лишен трагизма, сатирический характер придает ему главным образом напыщенное самодовольство. Эту черту Достоевский неизменно осмеивает. Самодовольный не способен к развитию, он невоспитуем. Но он же склонен подчинять себе других людей, так как убежден, что все они — хуже, и это социально опасно. В грубом, примитивном самодовольстве и утонченном интеллектуальном эгоцентризме Достоевский видел общее, родственное, показывал трагизм и комизм разнообразных вариантов самовозвеличивания человека.

Трагические мыслители Достоевского презирают людей по многим причинам, но главным образом за то, что они «рабы», «любят любить со страху», боятся собственного мнения, ищут, перед кем или чем «преклониться вместе». Хотя Достоевский и разоблачает возносящихся над массой «сверхчеловеков», это обобщение о человеческой природе, видимо, не было абсолютно чуждо и ему самому. Злая сатира «Бесов» направлена не столько против «бесовских» нигилистических идей, сколько против людей, в ко-

торых «вселяются», могут «вселиться» эти идеи, т. е. не против убежденных революционеров, а против тех, кто становятся ими «из страху собственного мнения». «Убежденный» в романе только Петр Верховенский. Никто не рассматривает теперь этот образ как сатиру на революционера, но и как сатира на нечаевский авантюризм (заслуживавший сатиры: он был резко осужден Марксом и Энгельсом¹) он грешит против правды многим и в особенности одной, приданной ему Достоевским чертой: убежденный разрушитель, гаденький человеконенавистник, он имеет «идола» — красавца Николая Ставрогина. У него бредовые планы, когда «зату-манится Русь», «заплачет земля по старым богам», пустить Ста-врогина в виде «Иван-царевича», романтической легенды. «Ну, что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес», — неистовствует он перед Ставрогиным. «А тут сила, да еще какая, неслыханная!» «А ее-то и надо, по ней-то и плачут». Это в будущем. А теперь он опирается на то, что «самая главная сила — цемент, все связующий, — это стыд собственного мнения». И Достоевский показывает, что Верховенский не ошибается. Всепроникающий элемент гротеска «Бесов» заключается в том, что множество людей показаны в виде марионеток, которыми манипулирует в общем ничтожный Петр Верховенский. Не говоря уже о Юлии Павловне, дама-классик Варвара Петровна начинает говорить чужими словами: «Нынче никто уж Мадонной не восхищается и не теряет на это время, кроме закоренелых стариков. Это доказано». Гротеск-ная сцена «У наших» вся построена на страхе собравшихся показаться недостаточно либеральными, сводится к борьбе само-любий вокруг причастности к новым идеям.

Многочисленные персонажи Достоевского наделены не «своим» словом. По воле автора они выступают с изложением мыслей, теорий явно чужих, плохо понятых, неумело приспособленных к собственным житейским нуждам. Таким образом рождается тра-вестирование, доведение до абсурда хорошо известных современ-никам Достоевского идей, что делалось автором не только для дискредитации неприемлемой для него идеологии, но и для разо-блечения, высмеивания несамостоятельности человека в области мысли, готовности слепо подхватить любую модную идею². Этот же прием давал возможность показать не только в тревожном, но и в комическом освещении очень распространенный, как полагал Достоевский, порок современного ему человека — раздвоение между «теоретическим сознанием» и практической деятельностью.

Подсвечивая трагедии своих романов иногда глубоко спрятан-ным, редуцированным, иногда открытым смехом, придавая своим идеальным героям комические черты, Достоевский сообщает своему

¹ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 18. С. 415—419.

² Прекрасный анализ этого приема в ранних произведениях Достоевского дает В. А. Туниманов в книге «Творчество Достоевского. 1854—1862 гг.». Л., 1980.

художественному миру динамизм, некоторую незаконченность. В единый взгляд Достоевского на создаваемую им «модель мира» входит и мысль о том, что все еще может случиться, что действительность не застыла в полной определенности: она «текущая», она устремлена в другое будущее, человек «существо переходное» (20, 173), и нельзя сказать о нем окончательного слова.

В последних романах Достоевский любит перемежать жестокие сцены с веселыми, светлыми, резко вдруг менять эмоциональный тон произведения. Все эти «вдруг», как и неожиданные повороты сюжета, преследовали, кроме основной (правда в том, что при всей трагедийности «жизнь полна комизма») и другую цель — сделать повествование занимательным, интересным.

Конечно, общая цель его творчества была несравненно более серьезной, чем только дать занимательное чтение. Он обращался и к единомышленникам, и к противникам не с целью развлечь, но убедить или утвердить в убеждениях. Однако даже единомышленника нужно было увлечь, чтобы он не отложил книгу, не дочитав.

Достоевский учитывал и то, что к литературе в его время получил доступ начинающий, малообразованный читатель. И его вкусы тоже нужно было принимать во внимание. Не только вкусы, но и его жизнь, в которую вторгается книга. Чем она может помочь такому читателю в его трудной жизни? И может ли помочь?

В первой повести Достоевский представил своего героя и как начинающего читателя. Макару Девушкину нравятся дикie литературные фантазии Ратазиева: «Итальянские страсти», «Ермак и Зюлейка». Они так далеки от его жизни «в уголку», они — развлечение, но вот попадает в его руки «Шинель», «Станционный смотритель», и скорбью переполняется сердце бедного Девушкина. «Нет, чтобы написать что-нибудь полезное, приятное, усладительное, а то всю подноготную в земле вырывают!.. Вот уж запретил бы им писать!» (1, 13). К этому эпиграфу из Одоевского вопиют чувства Девушкина. Ведь не изменится его жалкая жизнь оттого, что он прочитает о страдании другого горемыки. Девушкин даже и обозлился на всех этих писателей, объединяя их одним именем неизвестного ему Шекспира: «ну ее, книжку. Она небылица в лицах... и Шекспир вздор, все это суший вздор, и все для одного пасквиля сделано!» (1, 70).

Но для Достоевского, с пронзительной жалостью писавшего обо всех этих ютящихся по углам париях общества, литература была главным средством пробуждать совесть власть имущих и сознание униженных и оскорбленных, нести вместе со всей демократической русской литературой своего времени высокую учительскую миссию.



II

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ

Обсуждение проблемы художественности в русской критике XIX века, в особенности в 60—70-х годах, не сходило со страниц «толстых» журналов, составляло один из центров борьбы идей в эстетике. Достоевский, выступавший как критик, как редактор одного из столичных журналов, формулировал свою точку зрения на эту проблему, уяснял ее смысл, содержание. Настойчивое внимание публицистики к, казалось бы, сугубо эстетической проблеме, острота споров объяснялись тем, что эстетическая дискуссия была единственно возможной формой выражения в печати, хотя бы косвенно, идей общественно-политических. Это обстоятельство нередко приводило к той «крайности мнений» в вопросах искусства, которая говорила о более глубоких, идейно-политических разногласиях.

Такие мыслители, как Белинский, Добролюбов, Чернышевский, умели, оставаясь на прогрессивных гражданских позициях, сохранить объективность и в анализе явлений искусства, создать действительно научную теорию реализма. Но в печати выступали и менее одаренные их последователи, которые искажали прогрессивные эстетические идеи, примитивизировали их, отрицая художественность как критерий ценности в искусстве, выдвигали теорию пользы, которую искусство приносит не в силу своей художественности, а в силу общественной ценности проводимых в его произведениях идей.

Им противостояли теоретики «артистизма», которые, напротив, провозглашали независимую ценность художественности вне общественного содержания искусства. Таким образом, спор о художественности был, в сущности, спором об общественном назначении искусства, что и включало его в сферу общественно-политической проблематики.

Достоевский стремился занять в этой дискуссии третью, по его мнению, наиболее теоретически правильную позицию, по-своему развивая «органическую теорию» искусства, которая наиболее полно была представлена в работах А. Григорьева. Достоевский, как правило, проходит мимо мистических моментов теории А. Григорьева; например, ему была чужда идея о бессознательности творчества, которую Григорьев, как и славянофилы, воспринял от Шел-

линга: «Я верю с Шеллингом, что бессознательность придает произведениям творчества их неисследуемую глубину»¹.

Достоевский видел в органической теории опору в борьбе против хулителей художественности. Искусство, говорил он, имеет свои органические законы и главный из них — художественность. Судить художника нужно исходя из собственных законов искусства, поэтому художественность и является основным и главным критерием произведения искусства. Но не нужно думать, что Достоевский путем таких рассуждений приходил к защите теории искусства для искусства. Противником теории чистого искусства был, кстати, и А. Григорьев. Он писал: «...направление чистых эстетиков и не есть собственно направление... Ни на одного великого художника нельзя указать, который бы видел в своем высоком деле одно искусство для искусства...»².

Достоевский и как практик, и как теоретик видел назначение искусства в общественном служении и ни в коем случае не возражал против критерия полезности искусства, но считал, что искусство может быть полезным только в том случае, если останется искусством.

Само искусство представляется Достоевскому, как и каждое явление жизни, в какой-то степени непостижимым. Оно, так же как и человек, с которым оно нераздельно, — тайна. Наивной, детской кажется Достоевскому самоуверенность утилитаристов, требующих немедленной, прямой и непосредственной пользы от произведения искусства, в то время как, утверждает Достоевский, «мы не знаем наверно путей полезности искусства...» (18, 77).

Протестуя против приложения к явлениям искусства для их оценки схем, мерок, правил, Достоевский призывает доверять искусству, как и живой жизни, отказаться от проверки алгеброй неделимой целостности искусства, принять на веру великий смысл, может быть, не сразу очевидный, каждого произведения искусства. Однако отсюда не следует, что Достоевский вообще отказывался как-либо оценивать произведения искусства. Хотя Достоевский часто избегал высказываний о творчестве русских литераторов, своих современников (это объяснялось этической шепетильностью писателя), он много и недвусмысленно писал о явлениях искусства прошлого и современности и отнюдь не импрессионистично, а давая вполне рационалистический их анализ. Исходил он при этом из определенных положений.

К искусству нужно подходить с уважением (так же как к жизни), не предъявлять ему какие-то требования, а стремиться осознать и объяснить его. Однако не все, что называет себя искусством, в действительности им является. И вот в отграничении искус-

¹ Григорьев А. Собр. соч. М., 1915. Вып. 2. С. 65.

² Григорьев А. Собр. соч. М., 1916. Вып. 12. С. 9.

ства от неискусства нужно и можно пользоваться определенными критериями.

Главный из них для Достоевского — верность действительности. «Искусство всегда современно и действительно», — провозглашает он, имея в виду, что то, что несовременно и недействительно, — не искусство. Правда, современность и действительность в искусстве не всегда так уж очевидны, эти качества могут заключаться и в произведении, как будто от современности далеко, «антологическом». Но художник, сознательно ставящий себе цель ухода от действительности, — пишет Достоевский, — вполне сумасшедший: «...есть сумасшедшие поэты и прозаики, которые прерывают всякое сношение с действительностью, действительно умирают для настоящего, обращаются в каких-то древних греков или в средневековых рыцарей и прокисают в антологии или средневековых легендах» (18, 98).

Утверждая, что «произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели; мало того: более вредит делу, чем приносит пользы»¹, Достоевский объективно вставал на ту же точку зрения, что и Белинский. Так, Белинский писал: если произведение, претендующее принадлежать к области искусства, не заслуживает никакого внимания по выполнению, то оно не стоит никакого внимания и по намерению, как бы ни было оно похвально, потому что такое произведение уже несколько не будет принадлежать к области искусства. Аналогичного взгляда придерживался и Чернышевский.

Провозглашая «полезность» художественности, Достоевский вкладывал в понятие художественности свое содержание, которое требует подробного изучения. Русская эстетическая мысль XIX века, определяя специфику художественно-образного мышления по сравнению с понятийным, в основном следовала следующему тезису В. Г. Белинского: ученый *доказывает*, поэт *показывает* — «и оба убеждают, только один логическими доводами, другой — картинами»².

Конечно, в период всеобщего увлечения Гегелем была воспринята гегелевская трактовка художественности. Образная форма, говорилось у Гегеля, — «только и делает произведение искусства художественным произведением». Поэтому его цель не назидание как абстрактное суждение. В этом случае «искажается природа самого художественного произведения. Ведь оно должно представлять содержание не в его всеобщности, взятой как таковой, а должно индивидуализировать эту всеобщность, придать ей чувственно единичный характер»³.

Однако в практическом приложении тезис о художественности

¹ «Время». 1861. № 2. С. 176.

² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. X. С. 311.

³ Гегель. Эстетика. Т. 1. С. 57.

по-разному трансформировался в зависимости от характера эстетической концепции, в которой он использовался. Так, исходя из этого принципа, И. А. Гончаров оценивал Л. Толстого как великого художника, а о Достоевском писал: «Художественность у него на втором плане»¹. Такой теоретик, как Н. Страхов, давал художественности вялое и неясное определение. Он уличал, например, своих идейных противников в слепоте к «настоящим достоинствам» литературных произведений, а именно: «к строгой связи мыслей, к порядку, к точности и ясности выражения, к истинному воодушевлению, к вдохновению, к музыке стиха...»².

Следуя этому определению, творчество Достоевского можно оценить как слабое в художественном отношении, что Страхов и делал неоднократно.

Достоевский формулировал понятие художественности гораздо более точно. Само содержание этого понятия у него интересно, сложно в смысле многоаспектности и в основе своей совпадает с концепцией прогрессивной эстетики его времени.

«Художественностью пренебрегают лишь необразованные и туго развитые люди,— писал Достоевский,— художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, *проводя лишь мысль*, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие, а иногда и недоверчивость к мыслям, неправильно выраженным...»³ Как видим, это определение художественности как сущности искусства в аспекте его общественного функционирования вполне совпадает с определением Белинского. Как же раскрывал Достоевский содержание понятия «художественность», без которой нет искусства, которая нужна и полезна, потому что «помогает выражению мысли»?

Прежде всего обратим внимание на существенную важность идейного содержания, которая несомненна для Достоевского. Ведь художественность помогает выразить мысль, художник прежде всего должен иметь, что сказать читателю. В 1871 г. он пишет: «Если Вы признаете, что Тургенев потерял точку и виляет, *и не знает, что сказать* о некоторых явлениях русской жизни... то должны бы были и признать, что великая художественная способность его ослабела...» (Письма, II, 365). Эти энергичные слова обращены к половинчатому во взглядах и непоследовательному в мысли Страхову, который, соглашаясь, что содержание последних произведений Тургенева слабо, все же признает за ними прежнюю художественность.

Сейчас для нас несущественно, прав или неправ был Достоевский в оценке творчества Тургенева: важно, что для Достоевского

¹ «Литературный архив». 1961. № 6. С. 104.

² «Гражданин». 1873. № 15—16. С. 472.

³ Цит. по: «Ф. М. Достоевский об искусстве». М., 1973. С. 31.

значительность мировоззрения художника была не только перво-степенным фактором, но иногда осознавалась им как тождественная вообще художественной способности.

Идею, теорию, как мы уже говорили, Достоевский рассматривал как важнейший факт действительности, поэтому его романы насыщены идеями, идеями не априорными, а активно функционировавшими в общественном сознании его времени. Большинство исследователей Достоевского обращают на это внимание: «Идеологические конструкции занимают первостепенное место в ряду эстетических факторов романа Достоевского»¹; «Героиней романов Достоевского была идея»²; «Идеал, идею, мысль Достоевский считал главным в литературе»³.

Однако все эти справедливые утверждения наряду с относительно справедливыми («Процесс творчества у него начинается с идеи, еще не прикрепленной к образу»⁴) не дают оснований судить об эстетике Достоевского как рационалистической. Достоевский, конечно, не рационалист. Он художник. И художник, теоретически осознававший суть художественного. Да, его романы начинались с мысли, идеи, но эта идея качественно иная по сравнению с идеей дискурсивного характера. Художественная идея — это некое синтетическое начало, которое определяет, формирует, кристаллизует художественное произведение. Эти «нерасчлененные философско-художественные мечтания и замыслы», — пишет В. Я. Кирпотин, — Достоевский называл... «поэмами»⁵. Такой смысл имеет слово «поэма» в письме Достоевского одной из его пишущих корреспонденток: «... я вывел неотразимое заключение, что писатель — художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность» (Письма, III, 205).

«Я давно уже поставил себе идеалом написать роман о русских теперешних детях... Поэма готова и создалась прежде всего, как и всегда должно быть у романиста» (22, 7), — писал Достоевский на вершине своего творческого пути.

Семнадцатилетним романтическим юношей он восклицал: «Мысль зарождается в душе. Ум — орудие, машина, движимая огнем душевным» (Письма, I, 50). Избирая тогда себе поприще превыше всякого другого, он поднимал дело художника, литератора: «у них одних истина...» (25, 31); художник представлялся

¹ Комарович В. Достоевский и современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925. С. 6.

² Энгельгард Б. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. М.—Л., 1924. С. 90.

³ Кузнецов Б. Образы Достоевского и идеи Эйнштейна // «Вопросы литературы». 1968. № 3. С. 140.

⁴ Слонимский А. «Вдруг» у Достоевского // «Книга и революция». 1922. № 8. С. 9.

⁵ Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972. С. 129.

в ореоле могущества, если не мистического, то не постижимого разумом. Впоследствии трезвая аналитическая мысль высоко ценилась Достоевским и в сфере художественной, но как большой художник и художник, склонный к самонаблюдению, он отмечал, что в творчестве решает не только мысль, но «целостное» сознание, куда входит чувство, эмоциональное.

Одно из ранних произведений Достоевского «Хозяйка» дает нам интересный материал для суждения о творческом процессе самого писателя, точнее, о том, как он представлял себе в то время творческую деятельность. Ордын, герой повести, «сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, и в душе его уже мало-помалу вставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отраднй 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. Но срок воплощения и создания был еще далек, может быть очень далек, может быть совсем невозможен» (1, 266).

Анализируя позже собственный творческий процесс, Достоевский отмечает такие этапы в нем: сначала появление художественной идеи (не априорной, как мы знаем), затем полное воплощение (в мыслях), которое происходит «нечаянно и вдруг». Не знаешь, — пишет он, — когда, «и затем уже, получив в сердце полный образ, можно приступить к художественному выполнению» (Письма, II, 59). Характерно здесь указание на специфический для эвристического мышления момент внезапного, неожиданного синтезирования художественного образа «в мыслях». Всякое абстрагирование от действительности в ее конкретности, видимо, претило художническому складу мышления Достоевского. Уясняя скрытую логику явлений, Достоевский идет от индивидуальности явления и не исключает индивидуальность из поля зрения до конца, так как всеобщность важна для него не сама по себе, а как объяснение отдельного. Его внимание сосредоточено на индивидуальном, в котором просвечивает всеобщее.

С логической, по сути дела, задачей составления плана Достоевский справлялся своеобразно: путем сопоставления «кусков жизни», ситуаций, лиц.

В одном из писем он подчеркивает, что характер Ставрогина у него записан «сценами, действием, а не рассуждениями, стало быть есть надежда, что выйдет лицо» (Письма, II, 289).

Наличие крупной идеи, правдивой, современной — это одна сторона, одно из условий художественности. Не менее важно эту идею воплотить: «...художническая сила и состоит в *правде и в ярком изображении ее*» (19, 184).

Яркое изображение правды — это показ ее в художественных образах. Там, где мысли автора заявляются в произведении прямо, от авторского лица и это заявление не служит художественным

задачам, не входит необходимым элементом в художественное целое, эти сентенции выпадают из произведения, даже если мысли сами по себе интересны. Дело обстоит еще хуже, если авторские мысли общественно малоценны. Достоевский говорит, что Гоголь силен в типах, но слаб в «Переписке с друзьями» и отступлениях «Мертвых душ». Грибоедов также силен в типах, а «нравоучения Чацкого несравненно ниже самой комедии и частью состоят из чистого вздора» (22, 106).

В собственном творчестве Достоевский стремился достигнуть эффекта воздействия на читателя всем образным строем произведения, ни в коем случае не обнаруживая прямо своих авторских намерений. Эту задачу он ставил перед собой уже в первом своем произведении «Бедные люди» и негодовал, когда не был до конца понят: «В публике нашей есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образованности. Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя, я же моей не показывал» (Письма, I, 86). Принцип относительного авторского невмешательства лежит в основе полифонии романов Достоевского, он объясняет своеобразные явления его творчества. Так, еще Переверзев заметил, что «иногда герои Достоевского перестают говорить своим языком, и это прямое следствие того, что он не делает отступлений, как другие художники, даже тогда, когда он хочет высказать свои соображения»¹. Это интересное явление творчества действительно свидетельствует, насколько важным для Достоевского условием художественности было последовательное соблюдение принципа «показывать», а не «доказывать». Будучи чрезвычайно тенденциозным художником, он отвергал в искусстве прямо выраженную тенденцию, считая, что прямое выражение идей автора, естественное в публицистике, не совместимо с художественностью. Он предвидит, приступая к работе над «Бесами», что произведение может выйти художественно слабым именно из-за соблазна прямо высказать тенденцию: «Хочется высказать несколько мыслей, *хотя бы погибла при этом моя художественность*. Но меня увлекает накопившееся в уме и сердце, пусть выйдет хоть *памфлет*, но я выскажусь» (Письма, II, 257).

Толстой, как отмечает Достоевский, явно жертвует художественностью, когда «выражает свои собственные убеждения и взгляды, влагая их в уста Левина чуть не насильно» (25, 194).

Единство содержания и формы художественного произведения было для Достоевского самоочевидностью, нигде специально не оговариваемой, но всегда усматриваемой в основе его суждений о произведениях искусства. Форма, по Достоевскому, всегда содержательна. Например, осуждая слишком «легкое отношение» современных ему живописцев к труду художника, Достоевский говорит, что Vernet, например, пишет картину в месяц (в то время

¹ Переверзев В. Ф. Творчество Достоевского. М., 1925. С. 29.

как Рафаэль писал года), в результате «видна чудовищная недоделанная идея» (Письма, I, 75), т. е. для Достоевского — недоделанность формы тождественна несовершенству идеи. Никакого разрыва в анализе художественного произведения он не допускает.

В то же время представление о художественности как о внешней форме, подобной сосуду, платью, скрывающей не связанное с собой содержание, лежало в основе многих литературно-критических журнальных статей.

Достоевский яростно нападал на эти действительно эстетически малограмотные статьи, в особенности если они затрагивали его кардинальные убеждения. В «Русском Вестнике» за октябрь 1874 года реакционный критик В. Авсеенко в статье по поводу комедий и драм Писемского произнес: «Гоголь заставил наших писателей слишком небрежно относиться к внутреннему содержанию произведений и слишком полагаться на одну только художественность. Такой взгляд на задачу беллетристики разделялся весьма многими в нашей литературе сороковых годов и в нем отчасти лежит причина: почему эта литература была бедна внутренним содержанием». Достоевский отвечает на эту сентенцию гневной статьей в «Дневнике писателя». Он подчеркивает последние слова и ставит саркастический восклицательный знак после них:

«Это литература сороковых годов была бедна внутренним содержанием!» А Гоголь? Тургенев? Островский? Гончаров?» Уничтожающе полемизируя с Авсеенко, Достоевский пишет: «И что за мысль, что художественность исключает *внутреннее содержание*? Напротив, дает его в высшей степени». Художественность, как разъясняет здесь Достоевский, — это типы и характеры. Они-то и несут содержание произведения. «Вся глубина, все содержание художественного произведения заключается, стало быть, только в типах и характерах» (22, 106—107).

Рассмотрение произведения искусства в неразрывной целостности формы и содержания было одним из принципиальных методологических оснований работы Белинского и Чернышевского. О произведении литературы можно судить только и исключительно по форме, которая является в то же время и содержанием, полноценным или неполноценным. Несоответствие может существовать лишь между замыслом и результатом творчества. А это уже другой, существенный для характеристики творческого процесса вопрос. Адекватно воплотить крупный замысел необыкновенно трудно. Поиски формы и составляют те муки творчества, о которых свидетельствуют все большие художники.

«Мне кажется,— писал юный Достоевский,— что нет святее самоотверженника, как поэт. Как можно делиться своим восторгом с бумагой? Душа всегда затаит более, нежели сколько может выразить в словах, красках или звуках. Оттого трудно исполнить идею творчества» (Письма, II, 551).

Ему нравилось, потому что, видимо, глубоко соответствовало

собственному чувству, стихотворение Тютчева *Silentium!* Особенно строчки:

Как сердцу высказать себя,
Другому как понять тебя,
Поймет ли он, чем ты живешь,
Мысль изреченная есть ложь.

Трудность писательского дела, думал Достоевский, объясняется тем, что писатель должен выразить не только рациональное, но синтетическое знание, художественную идею, которой и слов-то еще соответственных нет; в поисках формы выражения писатель обращается и к интонации, тону, к разнообразным элементам внутренней формы, к тому, что Толстой называл «тайными силами сцепления», которые трудно назвать, определить.

И все же часть замысла может остаться невыраженной. Достоевский не был иррационалистом, но как художник, испытывавший затруднения в поисках формы, он отмечал роль интуиции, бессознательного в творческом процессе. Именно поэтому он и не был прямолинейным рационалистом и едва ли согласился бы с тем, что «величайшее и превосходнейшее не является чем-то невыразимым,— в этом случае глубины души поэта оставались бы нераскрытыми в его произведении, тогда как в действительности создания художника представляют собой то лучшее и истинное, что есть в нем; что он представляет собой, тем он и *является*, в том же, что остается сокрытым внутри него, он *не существует*»¹.

* * *

«...И ты иногда страдаешь, что мысль не пошла в слова! Это благородное страдание, мой друг, и дается лишь избранным; дурак всегда доволен тем, что сказал» (13, 102).

А. Г. Достоевская вспоминала: «Идеями своих романов Федор Михайлович иногда восторгался, любил и долго их вынашивал в своем уме, но воплощением их в своих произведениях, за очень редкими исключениями, был недоволен»². Один из героев Достоевского пишет: «Мне всегда было приятнее обдумывать мои сочинения и мечтать, как они у меня напишутся, чем в самом деле писать их» (3, 169). В письме 1869 года Достоевский признается: «...романом я недоволен (речь идет об «Идиоте». — Н. К.): он не выразил и 10-й доли того, что я хотел выразить, хотя я от него не отрицаюсь и люблю мою неудавшуюся мысль до сих пор» (Письма, II, 160).

Острая неудовлетворенность была и во время писания «Братьев Карамазовых»: «Можете вообразить, что в иные тяжелые минуты внутреннего отчета я часто с болью сознаю, что не выразил, букваль-

¹ Гегель. Эстетика. Т. I. С. 302.

² Воспоминания Достоевской А. Г. М.— Л., 1925. С. 115.

но, и 20-й доли того, что хотел бы, а может быть и мог бы выразить» [Письмо Е. Ф. Юнге (Письма, IV, 136)].

Достоевский считал свое художественное дарование недостаточным для выражения своих художественных идей. В этом его с энтузиазмом поддерживали современные ему критики «артистической» ориентации. Очень чувствуется коррекция на адресата в таком отрывке из письма Достоевского Н. Страхову: «Я совершенно не умею до сих пор (не научился) совладать с моими средствами... Все это изумительно верно сказано Вами, и как я страдал от этого сам уже многие годы, ибо сам сознал это». Далее Достоевский высказывает мысль об обычности такого несоответствия художественных идей и средств воплощения для творчества больших писателей: «Так сила поэтического порыва всегда, например, у Hugo, сильнее средств исполнения. Даже у Пушкина замечаются следы этой двойственности» (Письма, II, 358). Здесь речь идет не о несоответствии формы и содержания, а о дисгармонии содержания, которая познается через дисгармонию формы. Если какой-то существенный элемент формы, который приблизительно можно назвать экспрессивным, выражает грандиозный поэтический порыв, а остальное содержание произведения не оправдывает этого порыва, этой экспрессии, можно думать, что замысел писателя был обширнее и значительнее объективного содержания произведения.

О том, насколько произведения Достоевского могли не соответствовать его художественным идеям, можно судить по следующему эпизоду из воспоминаний Вс. Соловьева. Достоевский обиделся на него за неверное суждение о «Подростке». При встрече писатель стал «объяснять» Соловьеву Макара Ивановича. Соловьев пишет, что он увидел совсем не то, что было в печати. «Если бы то, что он говорил мне тогда, появилось перед судом читателей, то они увидели бы один из высочайших образов, когда-либо созданных художником»¹.

Высказать мысль, воплотить в материале художественную идею можно лишь найдя соответствующую форму, что исключительно сложно, особенно для произведения новаторского. Новое содержание, которому найдена соответственная форма, часто воспринимается средней по теоретическому уровню критикой как неполноценное. Истинно новаторское произведение, т. е. выразившее какие-то новые тенденции и процессы социального порядка, вызывало обычно очень сложную оценочную реакцию, в которой неизменно выдвигалось мнение о слабости формы. Традиционная форма при этом оценивалась как эталон, на который автор должен равняться, чего он не делает якобы исключительно из-за слабости своих художественных сил, а не по какой-либо другой причине. Такие суждения вытекали из неверного понимания соотношения формы и содержания, по которому форма подобна костюму или сосуду, не влияюще-

¹ Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 203.

му на сущность содержания, поэтому форму без ущерба для содержания можно произвольно менять.

В связи со сказанным примечательна судьба творчества Ф. М. Достоевского. Революционно-демократическая критика признавала большой художественный талант Достоевского, но при этом резко осуждала его философскую и политическую концепции, которые в то время представляли не столько художественное творчество писателя, сколько его публицистика. Мысль же о художественной неполноценности творчества Достоевского высказывалась главным образом его единомышленниками или теоретиками, считавшими себя идеологически индифферентными. Н. Страхов, например, упрекает Достоевского в «обилии плана», хотя многоплановость является принципиальной для нового романа, созданного Достоевским. Либеральный критик Марков писал об абсолютной нехудожественности романов Достоевского, так как, по его мнению, писатель не умеет показывать героев в их объективных проявлениях, что свидетельствует о «бедности пластических средств»¹.

Лишь много лет спустя после смерти писателя, главным образом в советский период, была по достоинству оценена художественная форма романов Достоевского, его уникальная поэтика. Достоевский как художник сознательно ставил перед собой задачу передать сложное, клубящееся многообразие действительности, обобщать, не упрощая, не вытягивая его в прямую линию. Ему удалось передать свое мироощущение путем создания новой романической формы, динамической, синкретичной, полифонической.

Он использует для отражения сложности, «хаотичности» объекта объединение элементов разных жанров. В его романах играют немалую роль приемы газетной информации, традиционного романа-хроники, детектива. Характерную для своего времени атмосферу идейной борьбы Достоевский переносит в свои романы, создав своеобразный полифонический роман, где герои выражают разные, часто противоположные идейные позиции, причем идейные позиции автора трудно однозначно определить.

Для внутренней формы романов Достоевского характерен один момент, который для них специфичен и не наблюдается в произведениях других крупных русских реалистов, — острота сюжета. Романы Достоевского со стороны сюжета могут рассматриваться как детективные, умело с точки зрения требований этого жанра построенные. Занимательность не возникала стихийно в романах Достоевского; работая, он сознательно преследовал и эту художественную цель — «подсочинить занимательно». Его удивляет равнодушие русских авторов к занимательности, интриге. Он пишет: «Замечательно, что из всех европейских поэтов никто в такой степени не

¹ «Русская речь». 1879. № 12.

пренебрегает, как именно русские, всем тем, что в композиции, в сочетании можно назвать в одном слове интригой...»¹.

Эта деталь эстетической концепции Достоевского значительнее, чем кажется на первый взгляд. Она свидетельствует о том, что Достоевский соотносит художественный метод с характером объекта, современной ему действительностью. Действительность загадочна, таинственна, так как скрыты связи явлений, поэтому они, на первый взгляд, предстают немотивированными. Задача художника — отыскать закон, руководящую нить. Таинственность и фантастичность — атмосфера романа Достоевского. Элементы стиля, способствующие созданию этой атмосферы, обнаруживали многие исследователи творчества Достоевского. Переверзев, например, считал, что «впечатление таинственности и фантастичности у Достоевского происходит оттого, что он рисует происшествия прежде условий, их подготовивших, отношения между людьми — раньше, чем самих людей»². В более позднем исследовании указывается, что «такое изображение Достоевским прошлого его героев внешне связано с традициями романа тайн... темное, загадочное прошлое героев, разъясняемое в ходе действия, — существенный ингредиент этого жанра»³.

Действие в романах Достоевского бурно развивается, события ускорены (этим объясняется и то, что его романы легко инсценируются). Стремление ускорить развитие действия заставляло Достоевского пользоваться уже выработанными приемами авантюрного романа.

Все эти, казалось бы, формальные элементы литературного произведения восходят к принципиально важным сторонам мировоззрения писателя. Отсутствие предыстории героев как-то связано, в частности, что уже говорилось нами, со взглядами Достоевского на человека как не формируемого, а выбираемого средой. Его интерес к острой сюжетике отражает стремление писателя к типизации социальных ситуаций, в которых наиболее полно обнаруживаются типичные для данной исторической и социальной среды свойства личности.

Ситуации романов Достоевского не «саморазвиваются» по неизбежным, определяемым законам. Они меняются волей и решением лиц, и это, безусловно, выражает своеобразие взглядов Достоевского на взаимосвязи личности и общества. Будучи противником теории среды в ее крайних вариантах, он придавал большое значение волевому действию, возлагая полную ответственность за поступки на совершающего их человека. В этой связи структура его

¹ «Гражданин». 1873. № 4. С. 125. Без подписи. О принадлежности Достоевскому см.: Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М., 1961. С. 506—517.

² Переверзев В. Ф. Творчество Достоевского. С. 25.

³ Чирков Н. М. О стиле Достоевского. С. 133.

романов в каком-то смысле похожа на эксперимент, который должен показать, какое следствие может возыметь действие человека или лиц.

В «Бесах» нет предыстории в смысле описания характеров, могущих впоследствии измениться. Характеры не меняются. Но есть предыстория романной ситуации. Ситуация в конце меняется радикально. Это подобно химической реакции: описание состава до и после введения вещества, способного все изменить.

Достоевский видел мир диалектически, и в силу этого для него не имело смысла требование окончательных решений и вечных истин. Поэтому он создал художественную форму, которая в наибольшей степени выражает диалектику действительности — полифонический роман. Он упорно «прячет свое лицо» за множественностью представляемых им «сознаний» романов. Его рассказчики, «подставные лица», нарочито «усреднены». Им сообщаются черты, которые исключают возможность достаточно авторитетных суждений по поводу рассказываемого. По наблюдениям В. В. Виноградова, речь сказителя в позднейших вещах Достоевского обеднена, в нее внесены канцеляризмы. «...Несомненно контраст между бедностью и монотонностью этого мемуарного стиля и разнообразием речевых стилей действующих лиц входил в творческие расчеты Достоевского»¹.

Романы Достоевского, на первый взгляд пестрые, разбросанные, на самом деле построены по строгому плану, своеобразному, конечно, записанному сценами, лицами, обрывками мыслей. Работу над планом Достоевский считал едва ли не самой важной частью писания. А. Г. Достоевская рассказывала: «Федору Михайловичу предстояла самая важная часть работы, особенно для него трудная, именно обдумывание, творение (создание) плана романа. Само писание романа удавалось ему сравнительно легко, но создание плана представляло для него большие трудности»².

Сам он тоже довольно часто жалуется в письмах на эти трудности: «Работа моя туго подвигается, и я мучусь над планом...» (Письма, III, 114). «...Очень работаю над планом, об этом ничего не пишу. Но если выйдет план удачный, то работа пойдет как по маслу. То-то как бы вышел удачный план!» (Письма, III, 131).

Обдумывание романа у Достоевского значило составление плана. «Я думал от 4-го до 18-го Декабря нового стиля включительно». Средним числом, я думаю, выходило планов по шести (не менее) ежедневно» (Письма, II, 60) (Речь идет об «Идиоте»).

Своеобразие творческого процесса художника много говорит о его эстетических принципах, о его мировоззрении. Творческий процесс каждого художника имеет специфику не только из-за различия творческих индивидуальностей, но и из-за разного представления о

¹ Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма. М., 1929. С. 265.

² Письма Ф. М. Достоевского к жене. М., 1926. С. 315.

мире. У художника и процесс творчества в какой-то степени изоморфен предмету искусства. Реализм И. С. Тургенева, например, существенно отличается от реализма Достоевского. Предметом искусства для первого были человеческие характеры, через которые он показывал общество. Достоевский изучал и изображал социальные ситуации по их влиянию на человека. Это выразилось и в различии творческого процесса. «Я делал так,— пишет И. С. Тургенев о том, как он работал: — выбрав сюжет рассказа, я брал действующих лиц и на отдельных листках писал их биографии. Затем излагал весь рассказ на двух-трех страницах «коротко и просто, ну, как для детей пишут...»¹.

Конечно, работая над романами, и И. С. Тургенев прибегал к составлению плана, но, видимо, именно саморазвитие характеров направляло работу над самим планом, в то время как у Достоевского план выкристаллизовывался из философско-художественного замысла, «поэмы».

И. С. Тургенев признавался, что писал Базарова «наивно, словно сам дивясь тому, что у меня выходило». Достоевский заранее знал судьбу своих героев. Будущее (план, целое) властно влияло в его творчестве на настоящее. Судьбы складывались не соответственно саморазвитию героев, а под давлением уже существующего в мыслимом будущем целого.

Многие критики Достоевского, особенно при жизни писателя, отказывали его творчеству в логике характеров, уличая писателя в том, что его герои поступают «несообразно своему характеру». Надо сказать, что Достоевский субъективно, теоретически сходится с другими великими русскими реалистами и считает выдержанный характер главным достоинством реалистического изображения человека; об окончании романа Писемского «Тысяча душ» Достоевский говорит, например, как о совершенно испорченном из-за невыдержанности характера Калиновича. «Калинович, обманывающий сознательно,— невозможен, Калинович по тому, как показал нам прежде автор, должен был принести жертву...» (Письма, I, 237).

Парадоксальность же поведения его собственных героев объясняется тем свойством его реалистического метода, по которому писатель оказывает предпочтение исключительным характерам и ситуациям, его интересом к кризисным явлениям как наиболее показательным для скрытой динамики жизни.

Правда, цитируя отзыв Достоевского о Писемском, которого вообще как писателя он мало ценил, нужно учитывать, что Достоевский соизмеряет свое суждение с эстетическими позициями Писемского, указывая, что тот не выдерживает в творчестве собственных же теоретических принципов. Для самого же Достоевского саморазвитие характера не было главным в системе взглядов на

¹ «Северный вестник». 1887. № 2. С. 48.

литературное творчество; главным было другое — значительность идеи автора и адекватность ее воплощения. «Верность себе» в характере, воплощенном в художественный образ, выдерживалась Достоевским с большой последовательностью в соответствии с его концепцией человеческого характера, противостоящего внешнему, среде, так что «внешнее для него лишь материал, причем не может возникать никаких сомнений в том, как он будет поступать. Если нет других велений судьбы, то характер должен быть его судьбой. Каков бы ни был внешний материал, действие всегда должно исходить от самого героя»¹.

Роман Достоевского часто называли экспериментальным романом самые разные теоретики. Д. Мережковский говорил, что Достоевский — экспериментатор, так как, делая более резкими характеры и условия, ждет результатов. Бердяев называл Достоевского экспериментатором как создателя «опытной метафизики человеческой природы»². В 20-х годах встречалось расширительное толкование эксперимента в реализме: «Художественное творчество знает эксперимент наряду с наблюдением. Таково творчество Гоголя, Успенского, Щедрина, Достоевского»³. Из последних высказываний такого рода можно привести слова Б. Кузнецова: «Он получает парадоксальные результаты, отличающиеся от традиционных, иногда резко отличающиеся от ожидаемых им самим»⁴.

Собственно, с каждым из этих утверждений можно согласиться, несмотря на шаткость концепций, в рамках которых сделаны первые, так как сами по себе они верно определяют характер реализма Достоевского, который, несмотря на то что писатель делает более резкими по сравнению с действительностью характеры и условия, остается реализмом, так как отражает объективную действительность в формах действительности, преломленную через сознание художника. И то саморазвитие характера, которое характерно для процесса становления художественного произведения в реализме, здесь обнаруживается не менее четко, чем обычно. Если Пушкин говорит: «какую штуку удрала со мной Татьяна», — то указание Кузнецова содержит возможность предположить, что и у Достоевского были аналогичные творческие ситуации.

Есть одно подобное свидетельство о раннем творчестве писателя. Достоевский писал: «Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему... Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру... А меня, своего сочинителя, ставит в крайне невыгодное положение» (Письма, I, 81).

¹ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 407.

² Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // «Русская мысль». 1918. № 3—6. С. 40.

³ Григорьев М. Слово — знание — искусство. 1920. С. 320.

⁴ Кузнецов Б. Образы Достоевского и идеи Эйнштейна // «Вопросы литературы». 1968. № 3. С. 143.

Круг интересов Достоевского в искусстве был довольно широк. В него входила не только литература, но и музыка и в особенности живопись. Достоевский совершенно не принимал нереалистические тенденции музыки Вагнера: «Прескучнейшая немецкая каналья, несмотря на славу свою»¹. В живописи его неизменным идеалом был реализм периода Возрождения. Его любимые картины «Сикстинская мадонна» Рафаэля (он привез из-за границы громадную копию картины, и она висела в его кабинете), «Мария с младенцем» Мурильо, «Христос» Аннибале Карраччи, «Рембрандт и его жена» Р. ван Рейна². Все явления искусства Достоевский оценивал, последовательно исходя из эстетических принципов реализма.

В творчестве Достоевского, и это имеет принципиальное значение для его эстетики, большее значение по сравнению с «внешней» имеет «внутренняя» форма. Слово само по себе как первоэлемент формы для Достоевского выполняло исключительно служебную роль, способствовало созданию внутренней формы — образной системы, внутреннего соотношения ее элементов. Принцип первостепенности внутренней формы определял и специфику творческого процесса Достоевского, и некоторые эстетические суждения писателя.

В этой связи может быть интересным сопоставление творческих приемов и соответственно взглядов на существо литературного труда таких двух больших русских художников, как Достоевский и И. А. Бунин. В прозе Бунина слово несет нагрузку, почти равную поэтической, поэтому Бунин любил обрабатывать маленькие прозаические отрывки, он рекомендовал молодым писателям, тренируясь, писать о чем-нибудь, все равно о чем. Достоевский, как уже отмечалось, всегда начинал работу с плана, с организации внутренней формы. Эта часть работы была для него самой важной и самой трудной³.

Сложный феномен художественного творчества Достоевского, как, впрочем, и любое произведение искусства, не может быть описан, но бесспорно то, что найденная им художественная форма соответствует сложности объекта отражения — конкретной социальной действительности пореформенной России, — воспринимаемого сознанием художника, уникального по своеобразием видения мира.

Диалектика субъективного и объективного в творчестве Достоевского привела к созданию романа, который много лет спустя

¹ Письма Ф. М. Достоевского к жене. М., 1926. С. 262.

² Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 46.

³ Л. Леонов, в определенной степени являющийся последователем Достоевского, работает так же. Он советует молодым литераторам не заниматься бесплодными упражнениями в писании отрывков «о чем-нибудь», а создавать планы, «заранее продуманную архитектуру произведения». Леонов Л. Литературные выступления. М., 1966. С. 123.

после своего возникновения оказался «самым влиятельным образцом не только в России... но и на Западе»¹.

Кроме идейной значительности, которая является необходимым условием художественности, в понятие «художественность» входит осуществленность идейной содержательности в соответствующей форме и, наконец, что не менее важно для Достоевского, найденная форма должна быть понятна читателю. Иными словами, Достоевский обращает внимание на то, что художественное произведение существует постольку, поскольку оно способно вызвать соответствующий замыслу художника образ в субъективном сознании, воспринимающем искусство. Он пишет: «Художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

Пушкин — «наиболее художествен, чем все наши поэты, следовательно наиболее прост, наиболее пленителен, наиболее понятен» (18, 103). В этих и в ряде других высказываний Достоевский акцентирует коммуникативную функцию искусства.

Указывая на то, что художник должен стремиться быть простым и понятным в выражении художественной идеи, Достоевский видит и другую сторону вопроса. Он знает, что правда искусства не так уж проста, для принятия ее нужна какая-то степень интеллектуальной культуры, включающей в себя и способность к фантазии, и способность к абстрагированию, нужен развитый эстетический вкус. Не воспринимает искусства Смердяков: Федор Павлович дает ему почитать Гоголя, Смердякову книга не понравилась: «Все про неправду написано». «Чем развитее, чем лучше душа человека,— пишет Достоевский,— тем и впечатление искусства бывает в ней полнее и истиннее» (19, 134).

Установка на коммуникативность, на понятность очень усложняет работу художника, так как требует совершенного овладения технической стороной искусства, высокого мастерства. Этой мысли Достоевского, которую он много раз высказывал, противоречит мнение о Достоевском как о писателе, пренебрегавшем технической стороной писательского труда. Утверждение, по которому Достоевский якобы в своей творческой работе всегда жертвовал формой во имя скорейшего воплощения замысла, обычно подкрепляют указанием на многочисленные факты творческой биографии писателя, свидетельствующие о том, что он всегда писал «на срок», торопился из-за финансовой зависимости окончить произведения и поэтому недоделывал, недорабатывал их с технической стороны. Но это не совсем так. Несмотря на финансовые тиски, Достоевский никогда не сдавал в печать произведения, которыми он как художник был неудовлетворен. Отсюда постоянные задержки работы, многочисленные переделки, иногда полная ликвидация созданного.

¹ Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. С. 52.

«Роман же («Униженные и оскорбленные». — Н. К.) я отложил писать до возвращения в Россию. Это я сделал по необходимости... я уверен, что я обогачу мой роман новыми наблюдениями, возвратясь в Россию. Торопиться, милый друг мой, не надо, а надо стараться сделать хорошо» (Письма, I, 236). 17 августа 1870 г. он пишет С. А. Ивановой о том, что, обнаружив дефект в плане «Идиота», он «перечеркнул все написанные (листов до 15, вообще говоря) и принялся вновь с 1-й страницы» (Письма, II, 282).

И так бесконечные переделки, доработки в каждом романе. Искусство — это труд, а не только вдохновение. В одном из писем брату Достоевский пишет: «Ты явно смешиваешь вдохновение, т. е. первое мгновенное создание картины или движения в душе (что всегда так и делается) с работой. Я, например, сцену тотчас же записываю так, как она явилась впервые; и рад ей, но потом целые месяцы, годы обрабатываю ее, вдохновляюсь ею *по несколько раз*» (Письма, II, 237). Достоевский в высшей степени чувствовал то значение слова «искусство», которое синонимично слову «умение», мастерство, когда пишет, например, о Писемском: «Слишком скоро и много пишет. Нужно иметь побольше самолюбия, побольше уважения к своему таланту и к искусству, больше любви к искусству». (Письма, I, 167). Достоевский убежден, что все великие художники — это великие труженики. Пушкин множество раз правил даже мелкие стихотворения, «Гоголь лощит свои чудные создания по два года» (Письма, I, 77). «Рафаэль писал года, отделявая, отлиывая, и выходило чудо...» (Письма, I, 75). Работа писателя заключается, по Достоевскому, в поисках формы, наиболее точно выражающей идею и способной вызвать в сознании читателя адекватный художественный образ. Хороший писатель должен обладать, кроме того, величайшим умением — уметь вычеркивать. «Кто умеет и кто в силах *свое* вычеркнуть, тот далеко пойдет. Все великие писатели писали чрезвычайно сжато» (Письма, I, 381—382).

Считая умение, техническую сторону творческого процесса необходимым условием художественного творчества, Достоевский рассматривает этот момент именно как условие, как предпосылку, которая не может иметь решающего значения в искусстве сама по себе. В статье «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год» Достоевский, анализируя картину Якоби «Партия арестантов на привале», говорит, что картина «поражает верностью», но это верность фотографическая, натуралистическая, наличие которой не может создать произведения искусства. «Точность и верность, — пишет Достоевский, — нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества» (19, 153).

Владение «механической стороной» искусства без необходимого мировоззренческого уровня не может осуществить художественного творчества, хотя, замечает Достоевский, «надо одолеть трудности

передачи правды действительной, чтобы потом подняться на высоту правды художественной» (19, 154). Художественная ценность произведения определяется, следовательно, художественной мыслью, но для передачи мысли в произведении необходимо владеть мастерством как орудием творчества. Не «отделка» дорога сама по себе в литературе, пишет Достоевский по поводу рассказов Н. Успенского, а то, что «художественность отделки придает мысли ясность, выпуклость, осязательность, правду...» (19, 184).

* * *

Определяя сущность художественности, Достоевский не давал формальных дефиниций. Художественность отождествлялась им с искусством вообще, поэтому художественность выступает как тождественность — то реализму, то реалистической типизации.

Критерием художественности для Достоевского, во-первых, является общественная ценность художественной идеи, смысловая содержательность художественного образа. Художник прежде всего должен знать, что сказать. Таким образом, художественное творчество не является исключительно служением красоте, как у теоретиков артистизма. Красота в искусстве выступает как средство воплощения художественной идеи, что, впрочем, не исключает, что сущностью художественной идеи может быть красота как объективная реальность.

Вторая сторона критерия художественности у Достоевского — единство формы и содержания, что понимается как соответствие формальных элементов, найденных художником, художественной идее, синтезированной в сознании художника как замысел на начальной стадии творческого процесса.

Работа по воплощению художественного замысла осложняется еще и необходимостью учитывать уровень и характер воспринимающего сознания. Художник должен ориентироваться на имеющийся запас формальных средств, вводя новые знаковые элементы с учетом их возможного коммуникативного эффекта.

В своем творчестве Достоевский максимально использовал возможности внутренней формы (сюжет, образная система, типизация), поэтому суждения о единстве формы и содержания как условия и тождества художественности в его эстетике соответствуют суждению о смысловой значимости внутренней формы. В этой связи художественность определяется и планом произведения, его внутренней структурой, которая служит формальным элементом, выражающим структуру объекта, действительности. Многоплановая динамическая структура его романов соответствует его представлению о сложности действительности, ее принципиальной несводимости к схеме.



ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВО

Русское общество 60—70-х годов было уникально по той громадной революционизирующей роли, какую играла в нем духовная культура. Все возможности легальной печати и публичных выступлений (открытые лекции в университете, например) использовались для проведения прогрессивных общественно-политических идей.

Русская литература занимала особенное положение в обществе, так как она оказалась, как говорил Герцен, у народа, не имеющего политической свободы, единственной трибуной, «с высоты которой он заставляет услышать крик своего возмущения и своей совести»¹.

В условиях революционной ситуации проблема полезности искусства имеет не только эстетический, нравственный, но гораздо более острый, гражданский смысл. Речь идет уже не о том, воздействует ли искусство положительно на индивидов, но о том, может ли оно содействовать изменению социальных обстоятельств. Здесь возникает крайняя поляризация воззрений на искусство, которая в русских условиях середины прошлого века вылилась в спор «утилитаристов» и поборников теории «искусства для искусства».

Утилитаристы (здесь мы имеем в виду не революционных демократов, а критиков, доводивших до крайности и тем самым искажавших их идеи) рассматривали искусство или как средство популяризации идей, как некоторую позолоту, под которой скрыта назидательная пилюля, или недооценивали его возможности в духе позитивизма. Так, Писарев требует от литературы лишь информации, чем направляет искусство к натурализму. Мы хотим, — пишет он, — чтобы создания поэта ярко рисовали те стороны человеческой жизни, которые необходимо знать, чтобы основательно размышлять и действовать².

Если утилитаристы отводили искусству лишь посредническую, служебную роль, то их противники и оппоненты абсолютизировали искусство, высоко поднимали его над неустроенной и неблагополучной действительностью. О самоценности искусства, о его принципиальной независимости от грубой жизни говорили русские последователи Канта и Шеллинга, теоретики и практики «артистизма», или «искусства для искусства».

¹ Герцен А. И. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. VII. С. 189.

² См.: Писарев Д. И. Соч. В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 104—108, 112—114.

В русской эстетической мысли XIX — начала XX века идея автономности искусства встречается то в единичных отголосках, то в полном теоретическом выражении в нескольких эстетических концепциях, принадлежавших часто деятелям искусства, творчество которых было тесно связано с жизнью общества. Таким диссонансом по отношению к общему характеру эстетических взглядов Пушкина звучит мотив непримиримого противоречия между художником и обществом, встречающийся в творчестве последнего десятилетия жизни поэта.

Точка зрения «искусства для искусства», как удачно подметил Плеханов, не всегда реакционна. Ее объективный историко-культурный смысл определяется в зависимости от конкретных общественно-исторических условий. Стремление художника обособить свое творчество от общественных интересов и теоретико-философски обосновать закономерность этого обособления возникает при разладе между идейной направленностью художника и средой. Наоборот, преобладание утилитаризма в искусстве показательно, по Плеханову, для периодов совпадения взглядов художников и значительной части общества. Таким образом, если позиция Пушкина на фоне реакционного характера общественной жизни царствования Николая I представляется объяснимой¹, то та же точка зрения в 60-е годы XIX столетия, период значительной активизации общественной жизни, может быть оценена только отрицательно. Действительно, концепция «чистого искусства» в 60-е годы всегда входила в крайне консервативный мировоззренческий комплекс (А. В. Дружинин, А. М. Майков, А. А. Фет).

В идейной борьбе 60-х годов проблемы искусства занимали не последнее место, но историк эстетической мысли, разбираясь в журнальной полемике 60-х годов по вопросам искусства, учитывает гражданскую подоснову споров. Собственно эстетическая суть проблем чаще всего отходила на второй план и уступала место вопросам политико-общественного характера. Этим объясняется крайность точек зрения и «утилитаристов», и сторонников «чистого искусства».

Острота борьбы против теории «искусства для искусства» в русских условиях была вызвана появлением нового потребителя духовных ценностей — разночинца и в связи с началом распространения грамотности в народной среде. Человек неустроенный, социально обездоленный, новый читатель требовал не развлечения и ухода от жизни, а ответов на вопросы социального характера, что для него было насущно необходимо.

Читатель-аристократ, поклонник чистых муз, стал составлять меньшинство. Таким образом, борьба вокруг проблемы назначения

¹ Здесь следует учитывать и то, что теория «искусства для искусства» в начале XIX века была реакцией на утилитаризм классицизма XVIII века.

искусства была проявлением борьбы противоположных социальных позиций.

В 1864 г. М. Е. Салтыков-Щедрин писал о наступившем крутом перевороте в понятиях о значении искусства. Если еще недавно «искусство жило отдельно от дел сего мира жизнью» и направлено было исключительно к тому, «чтобы украшать и утешать» и «улаждало досуги досужих людей», теперь «жизнь заявляет претензию стать исключительным предметом для искусства, и притом не праздничными безмятежно-идиллическими и сладостными, но и будничными, горькими, режущими глаза сторонами»¹.

Поборники «искусства для искусства» хотели, как писал Добролюбов, «чтобы писатель-художник удалялся от всяких жизненных вопросов, не имел никакого рассудочного убеждения... и во что бы то ни стало — *распевал бы, как птичка на ветке*»². Это выражение Гёте стало девизом теоретиков «искусства для искусства». Теория «птичьего пения» вопиюще противоречила направлению страстной гражданственности, сочувствия народу в «годину горя», которое стремились придать искусству революционные демократы.

Теоретики «искусства для искусства», как правило, не отрицали того, что искусство воздействует на жизнь, и даже того, что такое воздействие является назначением искусства. Дружинин, например, писал, что чистое искусство «смягчает и расширяет понятия», медленно, но неуклонно, от поколения к поколению «просветляя внутренний организм человека, ведет к изменениям во временной и частной жизни общества»³.

Но, признавая объективное воздействие искусства на жизнь и даже рассматривая это воздействие как благотворный фактор общественного развития, они выступали против сознательного стремления художника осуществить это воздействие на жизнь средствами искусства. Всякая тенденция, по их теории, неизбежно уничтожает искусство. Таким образом, спор шел о позиции художника. И спор этот имел сугубо эстетический аспект, так как речь шла о том, совместима ли художественность с тенденцией, с активной позицией субъекта в творческом процессе.

Между теорией «искусства для искусства» и теорией гражданской литературы спор шел и о предмете искусства. Для первой единственный предмет искусства — это добро, красота, правда, вечные составляющие человеческой души; жизнь общества, как текущая и вечно изменяющаяся, — не предмет искусства. Для второй именно общественная жизнь — главный предмет искусства.

Очевидно, что такого рода эстетические споры имели политическую подоснову. Формально не отрицавшие влияния искусства

¹ Щедрин М. Е. (М. Е. Салтыков). Полн. собр. соч. Л., 1937. Т. V. С. 372.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч. 1962. Т. 4. С. 128—129.

³ Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. VII. С. 283—284.

на жизнь путем влияния на душу человека сторонники «артистизма» относили изменение общественной жизни в необозримо далекое будущее. Утилитаристы же верили в возможность изменить общественный строй в недалеком будущем путем революционизирующего воздействия на общественное сознание всеми средствами, в том числе и средствами искусства.

Если оставить пока в стороне точку зрения «искусства для искусства», то и в теоретической мысли, утверждающей необходимость общественной направленности для полноценности искусства, существовали разногласия в решении других, вытекающих из этого положения, сопутствующих ему проблем. Так, довольно остро стоял вопрос о художественности литературы. В журнальной полемике 60—70-х годов (а эстетические вопросы решались тогда почти исключительно в критических разделах журналов) по этому поводу высказывалось множество противоречивых мнений.

Искусство в оценке Достоевского — великая общественно значимая сила, в особенности эта действенность свойственна литературе.

В отличие от субъективных идеалистов Достоевский не отгораживает искусство, как «святилище истины», от жизни, а подчеркивает нравственно-воспитательную его ценность. Он убежден, что «искусство помогает сильным и могущественным образом человеческому развитию, действуя на человека пластично и образно» (19, 128).

Достоевский был убежден в невозможности общественного прогресса без предварительного воспитания человеческой личности. Эта историософская идея была преломлена в эстетической концепции писателя как идея о нравственно-воспитательном значении искусства, которое должно сформировать человека, развить его.

Известно, что нравственно-воспитательному значению искусства много внимания уделял Ф. Шиллер. «Всякое просвещение рассудка,— писал он в «Письмах об эстетическом воспитании»,— заслуживает уважения лишь постольку, поскольку оно отражается на характере, но оно в известном смысле и проистекает из характера, ибо путь к уму ведет через сердце. Следовательно, самая настоятельная потребность времени — развитие способности чувствовать»¹.

Идея о нравственно-воспитательном назначении искусства развивалась и Гегелем. Следует заметить, что у Достоевского эта идея имеет подчеркнуто общественно направленный и воинствующий характер. Если Гегель писал, что цель искусства «в том, чтобы будить и оживлять дремлющие в нас *всякого рода* чувства, склонности и страсти, наполнять *сердца* и давать человеку, развитию или еще неразвитому, перечувствовать все то, что человеческая

¹ Шиллер Ф. Собр. соч. М., 1957. Т. 6. С. 274.

душа может носить, пережить и создавать...»¹, т. е. ограничивает сферу влияния искусства эстетическим чувством, Достоевский расширяет воздействие искусства на сознание человека в целом. Искусство, по Достоевскому, должно «будить» не только для эстетического переживания, но скорее для общественного действия. Оно призвано «заронить» в сердце человека «великие вопросы», «отвлечь его ум от поклонения вечному и глупому идолу середины, вседовольному самомнению и пошлomu благоразумию» (26, 25). Истинное искусство «взывает к идеалу, рождает протест и негодование, волнует общество и нередко заставляет страдать людей, жаждущих проснуться...» (26, 102).

О взглядах Достоевского на общественное назначение искусства удачно сказал Е. М. Гаршин: «Достоевский понимал, что он своими художественными образами будит общественную мысль и индивидуальное сознание и что в этом-то и состоит назначение писателя, а не в том, чтобы своим словом побудить человека на те, а не на другие женские курсы, или же просто тоскующей душе доставить свой автограф, состоящий из общих любезных фраз»².

Итак, Достоевский усматривает в искусстве великие возможности влиять на общественное сознание. В использовании этих возможностей Достоевский видит высокое назначение художника, в особенности литератора. «Слово — великое дело» — оно и в эстетическом должно быть этически направлено. Литературный мир в юности был необыкновенно притягателен для Достоевского, потому что «у них (имеются в виду литераторы кружка журнала «Современник». — Н. К.) одних истина, а истина, добро, правда всегда побеждают и торжествуют над пороком и злом...» (25, 31). Здесь мы видим юношескую «крайность мнения», романтический оптимизм, который скоро навсегда оставит писателя, но писательство он до конца дней будет отождествлять со «служением истине». Русская литература была для Достоевского не только явлением, определяющим его эстетическую концепцию, но чрезвычайно значительным фактором в генезисе его мировоззрения в целом как великий творческий идеал, который с неизбежностью корректировал его консервативную программу.

Мысли молодого Достоевского, пылавшего идеалами социалистов-утопистов, неумело, запинаясь, передает Макар Девушкин из «Бедных людей»: «А хорошая вещь литература, Варинька, очень хорошая: это я от них третьего дня узнал. Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая, и — разное там еще обо всем об этом в книжке у них написано. Очень хорошо написано! Литература — это картина, т. е. в некотором роде картина и зеркало; страсти выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидатель-

¹ Гегель. Соч. Т. XII. Кн. 1. С. 50.

² Гаршин Е. М. Испорченная жизнь // «Исторический вестник». 1884. Т. XV. С. 369.

ности и документ» (1, 51). Поэтому с особой торжественностью Достоевский всегда говорит о литературном труде. Он пишет брату в день казни (после инсценировки ее): «Да, если нельзя будет писать, я погибну. Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках» (Письма, I, 130).

Еще недавно на допросе он говорил равнодушному чиновнику: «...я люблю литературу и не могу не интересоваться ею; потому что я знаю, что литература есть одно из выражений жизни народа, есть зеркало общества»¹.

Его позиции в решении вопроса об общественной значимости искусства были недвусмысленно выражены в статьях, с которыми Достоевский выступал на страницах журналов «Время» и «Эпоха», в «Дневнике писателя», в его редакторской деятельности и, главное, в его отношении к собственному творчеству, а свою писательскую работу он неизменно рассматривал как великую гражданскую миссию, как служение народу. Другое дело, что общественные идеалы Достоевского не выдержали проверку временем и, следовательно, не были верны. Но в силу огромной гражданской активности писателя-реалиста его творчество имело и безусловную положительную силу воздействия прежде всего своей антибуржуазностью и беспощадным критицизмом.

То, что искусство для Достоевского — мощная сила социального воздействия, возвращает нас к его взглядам на функцию субъекта в процессе художественного творчества, т. е. к гносеологическому аспекту проблемы.

Достоевский рассматривал творческий процесс как акт художественного познания и синтеза возникшей в результате художественной идеи. Художник занимает в этом процессе активную позицию. Он ставит себе цели и сознательно (конечно, не исключительно логическим путем) эти цели осуществляет. В письме А. Н. Майкову в 1869 г. Достоевский предлагает поэту написать цикл поэм, которые воспроизвели бы «всю русскую историю в «выражающих пунктах». Давая поэту определенное идейное задание — выразить славянофильские идеи, Достоевский имеет в виду определенный общественно-воспитательный эффект (возродить самосознание русского народа), к которому нужно сознательно стремиться. «Это не просто поэмы и литературное занятие,— это наука, это проповедь, это подвиг» (Письма, II, 193).

Как сторонник литературы актуальных общественных тем и правдивого отражения жизни в искусстве, Достоевский оценивал произведение искусства как существенный общественный факт, столь же показательный для своего времени, как и любой другой факт общественной жизни.

Достоевский довольно редко, но все же выступал как литературный критик. Известны его литературные симпатии и антипатии.

¹ Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971. С. 103.

Надо сказать, что все литературные оценки он делал исходя из принципа объективной общественной значимости произведения или творчества в целом. Художник должен что-то сказать людям, его творчество должно быть содержательно, значимо, от этого «что» полностью зависит художественная ценность произведения.

Литература служит самосознанию общества. Так, «Евгений Онегин» значителен из-за того, что действительность России начала века нашла в нем отражение и оценку: «Это дитя эпохи, это вся эпоха, в первый раз сознательно на себя взглянувшая»¹; таким образом, «Евгений Онегин» явился фактом общественного самосознания. Подвиг Пушкина, как его определяет Достоевский, заключается в том, что он помог определиться вере в нашу русскую самостоятельность, «в грядущее самостоятельное назначение в семье европейских народов».

Как явление национального самосознания рассматривал и высоко оценивал Достоевский творчество всех великих русских писателей, в особенности Гоголя, который, как писал Достоевский, назвал многое в русской жизни, не сознававшееся обществом, но существующее в действительности, и на названном «загоралось клеймо». Необыкновенно высокое общественное значение литературы в России по сравнению с Западом подчеркивалось Достоевским в духе его общего славянофильства. О Гоголе он писал: «Это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя» (18, 59).

В статье о рассказах Н. Успенского Достоевский прямо высказывает свое убеждение в том, что назначение литературы — способствовать общественному самосознанию и обеспечить наиболее эффективное выполнение этой функции может только художественная полноценность произведения.

Писатели «это — учителя общества», отсюда наиболее великие те, кто приходит с «новым словом»; новое слово обозначает у Достоевского новую идею в художественно новом воплощении, синтез этического и эстетического. По этой причине он высоко ставил имена Пушкина, Лермонтова, Некрасова.

Достоевский был убежден, что вообще такое трудное дело, как литература, требует от писателя очень сильного желания служить этим делом людям. Только нравственная, общественная направленность может дать силы писателю для его подвига.

Достоевский много говорил о муках творческого процесса, о муках слова. Кроме этих «профессиональных» мук русская действительность его времени снабжала писателя в большой мере муками общественного непонимания и самых банальных административных кар.

Н. С. Лесков вспоминал, что Достоевский сказал сыну одного

¹ «Время». 1861. № 7. С. 83.

сановного лица (юноша занимался от безделья литературой): «Вы пишете пустяки. Чтобы быть литератором, надо прежде страдать, быть готовым на страдания и уметь страдать»¹.

Литература имеет ценность, как считал Достоевский, поскольку она объективно гуманистична, если она выполняет какую-то важную роль в гуманизации общественного сознания. Он высоко ценил, например, творчество В. Гюго², потому что тот, как думал Достоевский, «чуть ли не главный провозвестник» идеи восстановления «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков». Мысль *Notre Dame de Paris* — «оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (20, 28).

Ту же задачу оправдания и восстановления погибшего человека решал и сам Достоевский как русский писатель. Он показал еще в «Бедных людях», что маленький человек — человек и ему свойственно многое высокое, человеческое — благородство, доброта, гордость. (Гоголь только сказал об этом, показал же — Достоевский.)

В связи с этим изображение типа «человеколюбца» он считает важнейшей задачей искусства, так как этим путем оно может воздействовать на будущее человечества. Достоевский не раз «придумывал» картины и в подробностях их описывал. Одна из его придуманных картин должна была изображать, как бедный старик доктор в нишей лачуге завертывает в свою рубашку новорожденного, так как у родителей нет ни тряпки. Картина продумана им в деталях, они очень важны — иначе не будет достоверности, она рассчитана на эффект нравственной заразительности искусства: увидев это, может быть, и другой сделает то же. Однако трезвость, которая была свойственна Достоевскому в оценке действительности, заставляет его сказать тут же: «Сбудется ли это? Вероятнее всего, что нет» (25, 91).

Итак, Достоевский ценил в искусстве его «акцентированность», «заинтересованность», общественную направленность. Однако каждый, кто обратится к журналам «Эпоха» и «Время» 60-х годов, которые полностью выражали программу Достоевского, найдет там декларации об автономности искусства, о том, что журнал будет отстаивать самостоятельность искусства, которому свойственны особые законы «органического развития». Не противоречит ли это сказанному нами ранее? Не приближает ли Достоевского такая концепция искусства к поклонникам «чистого искусства»?

Из всего вышесказанного следует, что Достоевский ни теорети-

¹ «Исторический вестник». 1888. № 6. С. 562 // Русские писатели о литературном труде. Л., 1955. Т. 3. С. 197.

² А. Г. Достоевская пишет: «Я прочла *Les Misérables*, эту чудную вещь Виктора Гюго. Федя чрезвычайно высоко ставит это произведение и с наслаждением перечитывает его» // Дневник А. Г. Достоевской. М., 1923. С. 100.

чески, ни практически не разделял и не мог разделять элитарной теории «искусства для искусства». В этом отношении его взгляды полностью совпадают с убеждениями революционных демократов. Иногда его высказывания по этому поводу совпадают почти дословно с высказываниями Белинского и Добролюбова.

Кое-что в полемике Достоевского и революционных демократов основано на недоразумении. Иногда Достоевский выступает против того, чего в эстетической концепции революционных демократов, собственно, не было. Так, Достоевский отстаивал принцип художественности как главный в оценке произведения искусства; художественность и для революционных демократов была главным условием существования произведения искусства, не будучи художественным, оно вообще выпадало из границ искусства и подлежало рассмотрению в ином ряду. Достоевский отстаивал в этом споре субъективный момент в искусстве, но и Чернышевский не отрицал его, он лишь избегал термина «идеализация».

С другой стороны, Достоевский рассматривал искусство, в особенности литературу, как фактор общественного развития, поэтому и для него характер идейного содержания литературного произведения был безразличен при оценке общественного значения произведения, искусства. Более того, сами идеи имели, по его мнению, общественную ценность постольку, поскольку они совпадали с «народной правдой». Его эстетика имела определенно демократический, антидворянский характер. Он мог бы согласиться с Щедриным в том, что теперь нельзя писать об Аглае и Хлое, потому что «ниву человеческую со всех сторон загромождали мужики, а братья Кирсановы так-таки и затонули в этом мужицком приливе»¹.

Раскрывая понятие об общественном назначении искусства, Достоевский тесно связывает этот вопрос с проблемой специфики искусства. Учет своеобразия искусства как явления духовной жизни общества сообщает решению вопроса о пользе искусства дополнительный смысл.

В объявлении о подписке на журнал «Время» 1861 года Достоевский пишет, что «самый горячий из современных вопросов, который настоятельно требует разрешения», — вопрос *«о значении искусства и о настоящем отношении его к действительной жизни»* (18, 115).

В 60-е годы Достоевский решает этот вопрос таким образом: искусство — особенная, самостоятельная область действительности, оно представляет собой цельный организм и имеет свои «основные и неизменные законы». Он считал, что нужно «не стеснять искусство разными целями, не предписывать ему законов, не сбивать его с толку, чем свободнее будет его развитие, тем более пользы принесет оно человечеству» (18, 102).

¹ Цит. по: Борщевский С. Щедрин и Достоевский. М., 1956. С. 153.

Аналогичные мысли об автономности искусства пронизывают не всегда убедительные статьи Н. Страхова, который развивал мысли Гегеля о неравнозначности цели искусства и его пользы. Как известно, Гегель отрицал искусство, прямолинейно ставящее себе «назидание», но признавал объективное воспитательное значение искусства.

Страхов неизменно подчеркивает то, что искусство не может быть средством, «искусство предмет хороший сам по себе»¹. Усиленный акцент на тезисе «искусство — не средство», явился реакцией Достоевского на крайний утилитаризм в эстетике. Известно, до какого ниспровержения искусства доходили в полемическом пылу Д. Писарев, Г. Благовосветлов и др. Правда, Достоевский часто неоправданно «сводил в одно» точки зрения совсем неоднородные, но его исходные позиции можно понять, когда он пишет: «Добролюбов и Писарев имели успех именно потому, что, в сущности, опровергали литературу — целую область человеческого духа, но потакать этому невозможно и продолжать критическую деятельность все-таки должно» (Письма, II, 357).

Отстаивая самостоятельность искусства, Достоевский отстаивал его ценность, признавая, впрочем, «нормальность и законность» многого в уклонениях своего «литературного времени» (19, 149). Настаивая в 60-е годы на самостоятельности искусства, Достоевский защищал его место в общественной жизни, которое считал значительным. Он пишет: «Мы всегда только отстаивали и заявляли самостоятельное значение искусства, естественность его самостоятельности и, таким образом, его полную необходимость в деле общественного развития и сознания, но вовсе не исключительность» (19, 181—182).

Теорию «искусства для искусства» он не принимал так же, как и крайний утилитаризм². «Не за искусство для искусства мы стоим», — заявляет он от редакции «Времени» в 1862 г.

Здесь хотелось бы напомнить выразительнейшее место из статьи Достоевского «Г.— бов и вопрос об искусстве». Достоевский пишет: «Положим, что мы переносимся в восемнадцатое столетие, именно в день лиссабонского землетрясения. Половина жителей в Лиссабоне погибает; дома разваливаются и проваливаются; имущество гибнет; всякий из оставшихся в живых что-нибудь потерял — или имение или семью. Жители толкаются по улицам в отчаянии, пораженные, обезумевшие от ужаса. В Лиссабоне живет в это время какой-нибудь известный португальский поэт. На другой день утром выходит номер лиссабонского Меркурия (тогда все издавались Меркурии). Номер журнала, появившегося

¹ «Гражданин». 1873. № 19. Статья Н. Страхова.

² Теоретики «искусства для искусства» никогда не считали Достоевского своим. «Не любитель я его лазаретной музыки», — говорил эстет М. Кавос // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 175.

в такую минуту, возбуждает даже некоторое любопытство в несчастных лиссабонцах, несмотря на то что им в эту минуту не до журналов; надеются, что номер вышел нарочно, чтоб дать некоторые известия о погибших, о пропавших без вести и проч. и проч. И вдруг — на самом видном месте листа бросается всем в глаза что-нибудь вроде следующего:

Шепот, робкое дыхание,
трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца...

Цитируя здесь стихотворение Фета, одного из убежденных сторонников «чистого искусства», Достоевский делает «лиссабонскую ситуацию» остросовременной и совершенно естественно заключает, что, вернее всего, лиссабонцы казнили бы такого поэта всенародно и были бы правы, так как поэт «пел и плясал у гроба мертвеца» (18, 76).

В этой же статье Достоевский пишет, что по учению сторонников «искусства для искусства» «надо добровольно вырвать из-под себя всю почву, на которой все стоят и которою все живут, и, следовательно, улетать все выше и выше в надзвездья, а там, разумеется, как-нибудь испариться, потому, что ведь больше-то ничего не оставалось и делать» (18, 75). И далее писатель говорит о постыдности для поэта равнодушия к общественным нуждам и бедам. Поэт обязан учитывать характер жизни общества и соразмерять свое творчество с общественными потребностями.

«Искусство для искусства» было совершенно неприемлемо для Достоевского как деятельность, которая может быть отделена от нравственного, гражданского в сознании художника, в то время как искусство, по Достоевскому, решающим образом определяется именно этими моментами сознания. В этом отношении показательна статья Достоевского о Некрасове. Защищая поэта от кампании клеветы, Достоевский говорит, что, если предположить в Некрасове неискренность, деланность чувства, то его стихи — «искусство для искусства» не более и даже в самом пошлом его значении» (26, 121). Достоевский убедительно доказывает искренность Некрасова, причем судит его судом «граждан», так как Некрасов сам писал о себе:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан,

и доказывает гражданскую, общественную ценность его поэзии.

Спор у Достоевского с утилитаристами шел не о том, должно ли искусство иметь цель (назначение). И Достоевский, и революционные демократы считали, что должно. И не о том, какую цель имеет искусство. Обе стороны говорили — служение обществу. Не совсем прав здесь М. Гус, когда пишет, что Достоев-

ский «спорил с Добролюбовым не о том, должно ли искусство служить вообще какой-либо цели, а о том, какой именно цели»¹. Если отбросить полемическую шелуху, зерно спора — художественность как специфика искусства. Одна из горячо отстаиваемых эстетических идей Достоевского была идея о художественности как обязательном условии существования произведения искусства и, следовательно, его действительности. Он совершенно справедливо указывал на то, что произведение нехудожественное при самых благих намерениях его автора не будет влиять на общественное сознание вообще или даст эффект, противоположный ожидаемому. С другой стороны, «чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, свой взгляд на общественное явление и тем более поможет общественному сознанию» (19, 181).

Известно, что и Чернышевский, и Добролюбов высказывали аналогичные мысли. Так, Чернышевский, не в пример некоторым своим современникам-утилитаристам, не исключал, а предполагал художественность в системе прогрессивно направленного искусства², имея в виду, что требование можно предъявлять художнику, который должен «развить в себе человека», но не прямолинейно каким-то моментам творчества. Но Достоевский сплошь да рядом на страницах журналов, в литературных собраниях встречался с требованием избавиться от художественности, этого «молоха» литературы.

«Белинский... еще крепко сидит в художественности, и от этого его критика еще далеко не имеет той свободы, оригинальности, того простого и дельного взгляда...»³, — писал, например, Боткин. В одном из популярных журналов В. Гаевский поместил цикл статей, где проводил мысль о том, что романы предназначены проводить общественные вопросы в массу читателей. «В произведениях такого рода, имеющих определенную практическую цель, художественность не составляет существенного их условия. Конечно, весьма не мешает, если она есть... но не большая беда, если ее нет...»⁴

Ошибка Достоевского была в том, что, защищая художественность, он распространял эстетический нигилизм на весь лагерь «Современника». О том, как искаженно воспринимал эстетическую позицию «Современника» Достоевский, свидетельствует, например, его памфлет «Щедродаров», где «молодое перо» Щедродаров (Салтыков-Шедрин) получает от редакции эстетические наставления типа «искусство вздор, роскошь», «сапоги лучше Пушкина», «самое главное — брюхо».

В письме И. С. Тургеневу от 23 декабря 1863 г. Достоевский

¹ Гус М. Идеи и образы Ф. Достоевского. М., 1971. С. 194.

² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. IV. С. 543.

³ П. В. Анненков и его друзья. СПб., 1892. Т. I. С. 527.

⁴ «Модный магазин». 1862. № 14. С. 166.

пишет: «Ограниченная утилитарность — вот все, чего они требуют. Напишите им самое поэтическое произведение; они его отложат и возьмут то, где описано, что кого-нибудь секут. Поэтическая правда считается дичью. Надо только копирование с действительности, факта»¹. Это спор, как видим, еще и за реалистические принципы против натурализма. Как говорилось выше, Достоевский видел общественное назначение искусства в нравственном формировании человека и ценил силу «эстетически выраженного впечатления», которое способно вызвать лишь произведение искусства. Поэтому он убежден, что «так называемая изящная литература, какой-нибудь, например, Пушкин, Островский, Тургенев, все еще полезнее для нас даже самых лучших политических отделов и premiers Moscow наших журналов» (19, 191).

Выступая против «направления», особенно если оно овладевает молодым художником, Достоевский оговаривает свою позицию как позицию, совершенно чуждую «эстетической». Я боюсь, пишет он, что при так поставленной цели творчества «цель-то направления не достигнется». Достоевский отвергает как неэффективную именно в смысле достижения общественной значимости искусства практику эстетического регламентирования. Почему, пишет он, «обличение порока и возбуждение ненависти и мести считается за единственный и возможный путь к достижению цели?» Как на явление искусства громадного общественного воздействия Достоевский указывает на картину Репина «Бурлаки», которая выполнена вне влияния «либерального регламента», «мундирного сюжета», «мундирного» приема, «мундирности» мысли, хотя сюжет картины и располагает к выражению тенденции. «Я так и приготовился их всех встретить в мундирах и с известными ярлыками на лбу». Однако Репин изобразил настоящих бурлаков «и более ничего». «Ни один из них не кричит с картины зрителю: «Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу». Однако то, что Репин показал в бурлаках людей, достигает цели, так как «нельзя не полюбить их», «нельзя не подумать, что действительно должен народу» (21, 73—74).

Как известно, идея о прямом регламентирующем воздействии на творчество в его процессе совершенно не разделялась передовой русской эстетикой. Речь шла о воздействии на личность художника в смысле формирования у него передового мировоззрения. «Свобода творчества, — писал Белинский, — легко согласуется со служением современности: для этого не нужно принуждать себя, писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно только быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями: для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое

¹ Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. Л., 1928. С. 77.

чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения от жизни»¹.

С другой стороны, от регламентирующего давления на художника не отказывались и славянофилы, которые упрекали, например, Гоголя в том, что он изобразил лишь отрицательные явления русской жизни, чем нанес ущерб национальному достоинству. Белинский в связи с этим писал, что «творчество по своей сущности требует безусловной свободы в выборе предметов...»²

Утилитаризм в эстетике был показателен и для буржуазной идеологии.

Достоевский понимал то, что буржуазное общество «враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и поэзии»³, и зло высмеивал пошлость, примитивизм буржуазных вкусов. «Буржуа,— писал он в «Зимних заметках о летних впечатлениях»,— особенно любит водевиль, но еще более мелодраму» (5, 95). Он совершенно безразличен к искусству. Достоевский справедливо указывает на утилитаризм буржуазных взглядов на искусство. В искусстве буржуа нравятся наставления, эту потребность удовлетворяет примитивная морализирующая мелодрама. Дешевая мораль мелодрамы дает буржуа сознание неизбежности, нравственной обеспеченности его мира, поэтому она и нужна ему, а в действительности «нравится ему более всего политическое спокойствие и право копить себе деньги с целью устроить поспокойнее недра» (5, 96).

Таким образом, Достоевский отвергал потребительский подход к искусству, так как верил в его высокое общественное назначение и возможность влиять на общественную жизнь.

Для Достоевского также была неприемлема теория «чистого искусства», которая отводила искусству отъединенную от действительности сферу служения красоте. Достоевский рассматривал искусство как момент общественного самосознания, чрезвычайно акцентируя гносеологическую сторону искусства. Отстаивая самостоятельную ценность искусства и художественность как единственный критерий его ценности, Достоевский практически отдавал предпочтение произведениям значительной общественной содержательности при условии художественной воплощенности содержания.

Эстетическая теория Достоевского целиком соответствует его художественной практике и представляет собой значительный вклад в историю русской эстетической мысли.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 286.

² Белинский В. Г. Избр. филос. соч. М., 1948. Т. II. С. 385.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 26. Ч. 1. С. 280.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эстетические взгляды Ф. М. Достоевского тесно связаны и переплетены со всем кругом его социальных идей. Поэтому мы стремились рассматривать эстетику Достоевского, по возможности сохраняя эту связь. В особенности взаимопроникнуты эстетика и этика Достоевского. Искусство и мораль, добро и зло, красота и безобразие — все эти проблемы решаются Достоевским в их всеобщности.

Смысл всего творчества Достоевского гуманистичен. Не только потому, что человек — центр этого творчества, но и в силу его общей идейной направленности — в защиту человека прежде всего от социальной несправедливости современного писателю общественного устройства. Эстетика Достоевского как часть его мировоззрения — это эстетика гуманизма. Достоевский утверждает объективность красоты — добра, возможность общественного устройства, обеспечивающего счастье человека на земле. С этих позиций он расценивает и любую деятельность в искусстве. Свою задачу как художника он формулирует так: «...при полном реализме найти в человеке человека»¹.

«Красота спасет мир». Эта любимая Достоевским фраза действительно определяет всю его эстетику. «Мир» предстал перед писателем в крайнем «неблагообразии». Уродство буржуазной действительности вообще и действительности современной ему капитализирующейся России изображалось им в самых крайних, катастрофических явлениях. Только красота, как утверждал мыслитель и художник Достоевский, может вывести и обязательно выведет человечество из кризиса, в котором оно пребывает.

Попробуем в общем виде определить, какой смысл вкладывал писатель в это понятие — «красота». Он часто употреблял это слово в высказываниях об искусстве. Искусство — это особый мир прекрасного, законы которого он как художник стремился уяснить. Но воспринятая от Шиллера формула «Красота спасет мир» совсем не означала у Достоевского, что только и исключительно искусство призвано переделать человеческое общество в благоприятном для человека смысле. Прекрасное в действительности, которое Достоевский признавал объективно существующим, прежде всего исследовалось им; именно это прекрасное в жизни воспринимается художником и питает его творчество.

¹ Биография... С. 373.

Достоевский хорошо знал разницу между красотой в действительности и в искусстве.

Если красота в искусстве всегда выражает сущность показываемого, в действительности это не всегда так. Так, телесная красота человека не обязательно выражает его внутреннюю красоту, такого рода несоответствие в действительности Достоевский встречал достаточно часто и также часто показывал такое несоответствие в своих произведениях. Как известно, наиболее отвратительные внутренне его персонажи внешне красивы. Красивы, например, Ставрогин, Свидригайлов. Эта красота — маска, которая не выражает, а скрывает. С этим связана и мысль Достоевского об inferнальной сущности телесной, «содомской» красоты.

Можно сказать, что красота материального мира, природная красота мало интересовала Достоевского как художника, так как не этой красоте, думал он, свойственно сильно и положительно влиять на формирование духовного мира человека. В творчестве он почти не дает описаний природы, хотя сам он страстно ее любил. «Ничего в жизни я так не любил,— пишет он в своем знаменитом рассказе о мужике Марее,— как лес с его грибами и дикими ягодами, с его букашками и птичками, ежиками и белками, с его столь любимым мною сырым запахом перетлевших листьев».

Природа прекрасна, но человек Достоевского не видит этого и не может увидеть, пока не будет упорядочен его внутренний мир, пока не сможет он избавиться от своих эгоистических страстей и обернуться к внешнему миру. Редкие у Достоевского указания на красоту природы или напоминание о ней означают, что эту красоту видят только счастливые, добрые люди. Макар Долгорукий, например, вспоминает, как проснулся он в одно утро своего паломничества: «Все еще спали и даже солнышко из-за леса не выглянуло. Восклонился я, милый, главой, обвел кругом взор и вздохнул: красота везде неизреченная! Тихо все, воздух легкий...»

Иногда одна какая-то деталь, часто встречающаяся, напоминает мятущемуся человеку о красоте внешнего человека мира, природы. Это лист дерева, например. «Видали ли вы лист, с дерева лист. Я видел недавно желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист зеленый, яркий, с жилками и солнце блестит...» Так бессвязно, сбивчиво говорит несчастный Кириллов. О зеленых клейких листочках вспоминает и Иван Карамзов.

Мир прекрасен, утверждает Достоевский, но чтобы понимать это, чтобы жить единой жизнью с природой и быть счастливым, человек должен сначала сам внутренне измениться соответственно тому идеалу человеческой красоты, который представлял себе Достоевский.

Красота человека — это красота, выражающаяся в совокуп-

ности его поступков, и здесь эстетическое и этическое у Достоевского полностью совпадают. Мир красоты человеческого поступка — степень отрешения человека от узкоэгоистических побуждений. Эгоизм как противопоставление личных интересов интересам общества, будучи претворенным в действие, представляется эстетически безобразным. Напротив, самопожертвование во имя людей представляется высшим проявлением прекрасного, возвышенным.

Достоевский высоко ценил героическое в жизни, страстно защищал его высокое значение в жизни людей, защищал от обывательского скептицизма. Выискивая такие факты, он посвящал им страстные страницы «Дневника писателя», стремился ввести явление героического в сферу общественного сознания, так как горячо верил в силу социального воздействия такого эстетического явления. Так, он писал о подвиге русского солдата, взятого в плен турками, истязаемого ими с тем, чтобы солдат отрекся от веры. Солдат умер, но не отступил, не предал. Многим такая смерть представлялась бессмысленной: во имя чего пожертвовал собой солдат, кому это было полезно? Достоевский утверждал, что полезно, более полезно, чем хлеб, так как образ возвышенного отказа от личного, утилитарного светит человечеству как звезда во тьме.

Идеал личного существования, представление о счастье у Достоевского противоположно мещанскому, буржуазному. Свои мысли об этом передает писатель Версикову, который говорит об обывательском идеале: «счастье лучше богатырства» и утверждает свое представление о счастье: «напротив богатырство выше всякого счастья, и одна уже способность к нему составляет счастье» (13, 174).

Цени героическое, высокое в жизни и в искусстве, Достоевский в своих романах никогда не изображал героического. Его «положительно прекрасные» герои Алеша, князь Мышкин, Макар Долгорукий выступают в романах как весьма обычные люди; писатель очень об этом впечатлении заботится. Хотя, по существу, все они противостоят эгоистическому миру в своей самоотверженности, Достоевский стремится показать их образ поведения, жизни как единственно для человека естественный, обычный и поэтому счастливый.

Напрасно некоторые исследователи¹ ставили Мышкина в один ряд с Дон Кихотом и Чацким, указывая на незнание действительности всеми тремя. Это не совсем так. Положительные герои Достоевского знают действительность, может быть, еще глубже, еще прозорливее, чем его герои-практики. Другое дело, что они что-то в ней не принимают. Но действуют они в реальном, а не

¹ Например: Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель // О Достоевском. 1933. II сб. ст. С. 12.

созданном мире, как Дон Кихот. Они хотят изменить этот мир и думают, что это возможно. Они всегда оптимисты, так как верят в возможность лучшего устройства жизни людей и действуют в этом направлении. Им чуждо брюзгливое недовольство действительностью и устранение от нее, как фатально дурной и в лучшую сторону развиваться не способной.

Таким образом, эстетика поступка, жизненного действия прежде всего интересует Достоевского и воплощается им в творчестве.

Люди в романах Достоевского бурно, стремительно действуют, совершают поступки значительные, неожиданные, выразительные. Поэтому романы Достоевского так драматичны. Этому нисколько не противоречит то, что его герои и много рассуждают, произносят длинные монологи, спорят часто на темы как будто отвлеченные, сугубо философские. Ведь все эти размышления вслух всегда определяют жизненную линию героев, их поведение, они как бы равны поступку, действию и в этом смысле входят в круг эстетических ценностей.

Не отвлеченные идеи, не абстрактные построения философствующего ума интересовали Достоевского-художника, а идеи-страсти, которые, овладев человеком, непременно воплощаются в действие, определяют жизненный путь этого человека и других людей. Такие идеи, рожденные жизнью и затем мощно на нее влияющие, воспринимались им как прекрасные или безобразные, возвышенные или низменные.

«Это человек *идеи*, — писал он. — Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько *воплощаясь* в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и уже раз поселившись в натуре требуя и немедленного приложения к делу»¹.

Идеал красоты для Достоевского — это всегда человек или целесообразно устроенное человеческое общество (соответственно его пониманию социальной целесообразности, возникающей из нравственного совершенства каждой личности).

О том, каким представлялся Достоевскому истинно прекрасный человек, можно судить по тем образам его произведений, в которых, по свидетельству самого писателя, он стремился воплотить эту непомерно трудную задачу — показать прекрасного человека. Это князь Мышкин, Алеша Карамазов, Макар Иванович. Их красота в том, что они несут устойчивое и деятельное добро. Но примечательно, что это не «люди одной идеи», которых достаточно много у Достоевского. Все они любят жизнь и живут полнокровно, интенсивно, «замечают жизнь», что совершенно не свойственно фанатикам одной идеи, например Раскольникову, который как бы выключен из реальности. Таким образом, прекрасный человек Достоевского — это не только человек, воплощающий отвлеченную

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 628.

идею добра, но и воплощающий «развитие и проявление *всех* человеческих способностей и *всех* индивидуальных сил во *всех* направлениях и сторонах»¹.

Одна из всеобъемлющих художественных целей Достоевского — показать красоту добра не абстрактного, а конкретного добра, которое выражается для него, как мы уже говорили, в самоотверженном поступке, поведении. Такой образ добра Достоевский считал чертой русского национального самосознания. «В Кириллове — народная идея сейчас же жертвовать собой для правды...»

Намечая развитие характера героя одного из своих романов (Шатова), Достоевский сделал такую запись: «Учитель все более и более в продолжении романа вырастает в красоте. Начинает со смешного и кончает идеалом красоты вполне». Шатов принимает изменившую ему жену, чужого ребенка и счастлив тем, что может поддержать эти два существа.

Итак, «красота» у Достоевского — это добро, нравственно содержательное действие. Из-за идеалистических представлений об историческом процессе личное самосовершенствование, нравственные идеи Достоевский считал единственным двигателем исторического прогресса, из нравственных идей он выводил и все гражданские идеалы.

«Тем-то и сильна великая мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее, к целям вековым, к радости абсолютной... А нравственные идеи только одни все основаны на идее личного абсолютного самосовершенствования впереди в идеале, ибо оно несет в себе все, все стремления, все жажды, а стало быть, из него же исходят и все наши гражданские идеалы».

Отсюда красота — добро лежит в основе его представления об идеальном общественном устройстве; и шиллеровская формула «Красота спасет мир» действительно собирает воедино все положительные идеи писателя, его мысли о возможном переустройстве общества, мечты о «золотом веке» на земле. Утопические представления Шиллера об «эстетическом государстве» вошли и в идеал общественного устройства, который сложился у Достоевского и представлен им в «Сне смешного человека».

Общественный идеал Достоевского, воспринятый им из утопического социализма, которым он жил в своей молодости, — всемирное братство. Этот идеал дал свою форму «почвенничеству» Достоевского. Русский народ поэтому и ставится им так высоко в его нравственном самосознании, что единение, братство, «соборность» есть, как думал Достоевский, и идеал народа; более того, существо русского национального характера он видел в неосознан-

¹ Гегель Г. Эстетика. Т. I. С. 54.

ном, но очевидном стремлении к конечному объединению всех людей в любви и взаимопонимании.

Эти идеи пронизывают знаменитую Пушкинскую речь, они так или иначе проявляются на страницах «Дневника писателя». «...Назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть и значит только... стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите... наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (26, 147).

Эстетический идеал в связи с тем глубоким содержанием, которое вкладывал Достоевский в понятие «красота», выступает как решающий элемент общественного сознания, как эквивалент всех положительных идей, контролирующих общественное поведение человека и состояние общества. «У обыкновенных, текущих людей красота условна. И тогда только очищается чувство, когда соприкасается с красотой высшей, с красотой идеала»¹.

Если «идеал красоты» потерян, рассуждал Достоевский, то общество распадается: В буржуазном мире, который руководствуется только мотивами корысти, себялюбия, эгоизма, идеал красоты теряется совсем или замещается неистинным и человек становится несчастным.

Эпидемию самоубийств 1872 года Достоевский объясняет именно потерей идеала красоты в обществе. Так, он пишет о самоубийстве Писаревой: «Она не могла жить в тоскливой атмосфере утилитаризма. Она хотела «видеть красоту людей и мира, проявить сама великодушие», а ей говорили, что «великодушия нет, а ступайте в повивальные бабки, будьте там полезны». Но «если нет великодушия, не надо быть и полезным».

Идеал красоты Достоевского равен эстетическому сознанию общества, которому он придавал необыкновенно большое значение, так как считал, что именно оно, вбирая в себя духовные ценности, накопленные человечеством, направляет общество по истинному, как он думал, пути.

Художник социальных тем, он утверждал социальную функцию красоты — добра. Именно для общества: «красота важнее, полезнее хлеба», повторял он.

Как уже говорилось, «красота» и «прекрасное» обозначало иногда у Достоевского, соответственно эстетической терминологии его времени, искусство.

Выше всего достигнутого человечеством один из героев Достоевского ставит Шекспира и Рафаэля. Это смешной и слабый Степан Трофимович Верховенский. Но то, что выкрикивает он смеющейся и недоумевающей аудитории, очень близко Достоевскому. Шекспир и Рафаэль выше всего, «ибо они уже плод, на-

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 525.

стоящий плод всего человечества, и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь... Без хлеба можно прожить человечеству, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете!»

Красота в искусстве — это целостность, единство в многообразии, органическое единство частей.

В произведении искусства, коль скоро оно существует, каждый элемент формы значим и любое изменение будто бы формального характера повлечет за собой изменение сущности произведения, которое представляет собой неделимое целое, в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено. О «Египетских нотах» Пушкина Достоевский писал: «...развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более невозможно. ...тогда вышло бы нечто *совершенно другое*, совершенно в другой форме, может быть равносильное, может быть высшее по достоинству, но только совершенно другое, чем теперешние «Египетские ноты» (19, 133).

Форма произведений самого Достоевского предельно содержательна. И вся структура внутренней формы — сюжетика, образный строй, и первичный элемент литературной формы — слово с необходимостью вырастают именно из этой, данной художественной идеи. Так что ни одно слово не может быть выкинуто без определенного ущерба для целого.

Его произведения возникали из единой художественной идеи, в каждой детали точно ей соответствуя, как возникает в природе из зерна единый целесообразный организм.

Теоретически осозная целостность как необходимое качество красоты в искусстве, Достоевский как художник этим принципом неизменно руководствовался, сверяя не столько рациональным путем, сколько с помощью художественной интуиции каждую деталь произведения с уже существовавшим в его сознании будущим целым произведением.

В этом смысле очень примечательно, что в достоевковедении существует множество работ, посвященных исследованию какого-то одного элемента формы произведений Достоевского, так как каждый элемент этой формы выражает целое и может быть понят как средоточие внутренних сил произведения и возведен к мировоззрению писателя.

Так, не раз анализировалась функция «вдруг» в художественном мире Достоевского. «Вдруг» выражает часто возникающие в романах внезапные повороты событий, как бы немотивированные поступки и неизвестно почему охватывающие человека чувства. «Вдруг» раскрывает представление Достоевского о человеке и даже шире — о ходе исторического процесса. Не зная его истинных закономерностей, Достоевский все же полагал, что такие закономерности есть, но непостижимые, человеческому сознанию

недоступные. Поэтому и ход истории и судьба отдельного человека, как ему казалось, решаются, направляются случайностью. Эти случайности, эти «вдруг», которые направляют общественные и личные судьбы, возможно, и не случайны, а предопределены, думал Достоевский (и здесь в его размышлениях возникает постулат бога); человек же может только угадывать закономерности течения событий, но не может знать их определенно.

Диалектичность мышления Достоевского выражается, в частности, в таких явлениях его языка, как оговорка, возвращение к ранее сказанному, иногда отрицание его (например, функция «впрочем»).

Внутренняя раздвоенность человека, как психологическая проблема, разносторонне исследована Достоевским. Но обратимся к «двойничеству» как элементу внутренней формы произведений Достоевского. Об этом явлении пишут почти все без исключения исследователи Достоевского. Открывают все новых и новых «двойников» героев его романов.

Если идти дальше этим путем, можно свести к чему-то единому всех героев каждого романа, а может быть, и всех романов, потому что каждый из них в каком-то новом ракурсе показывает нам в слове или поступке мысли главного или одного из главных героев. Думается, что художественное целое романов Достоевского, в котором все эстетически, т. е. чувственно, воспринимаемое связано и переплетено, выражает существенное свойство Достоевского-художника видеть явления действительности во взаимосвязанности, воспринимать мир как нечто единое — и мысли Достоевского-этика о взаимответственности людей и их конечном равенстве.

Эстетический мир Достоевского, законы его реализма, направленные на обнаружение скрытой сущности явлений действительности, стремились мы проследить в этой книге.

Художественное целое романа Достоевского эстетически организовывало бурную, несложившуюся, исполненную конфликтов социальную действительность. Великий художник создавал эстетику, изоморфную новой и по-новому увиденной действительности. Противоречие явилось, в сущности, главной темой творчества Достоевского и вызвало соответствующий себе художественный метод. Противоречие лежит в основе трагического и комического. В эстетике Достоевского мы наблюдаем теснейшее переплетение трагического и комического. Взаимопроникновение того и другого Достоевский и теоретически всегда осознавал. В записной тетради за 1876—1887 гг. мы читаем: «Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагизма? Напротив, [в] подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *п р а в д а*»¹.

¹ «Литературное наследство». Т. 83. С. 608.

Как и вся эстетика Достоевского, его представление о комическом и художественное воплощение комического тесно связаны с кругом его философских идей, и в особенности с его концепцией человека. Его пародийные характеры, многочисленные пародии на литературные произведения разоблачают то, что Достоевский считал главным злом в человеке и для человека — эгоизм, вытекающие из этого заносчивость, гордость, самолюбование, ложный пафос и т. п. Надутые речи Фомы Опискина, изобилующие указаниями и наставлениями во всем, чего он и сам не знает, его самовлюбленность: «Я знаю Русь, и Русь меня знает» — пародирует учительство Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Самовлюбленность, которую увидел Достоевский в «Довольно» Тургенева, зло пародируется в «Бесах» (Мерси Кармазинова).

Но у Достоевского существует и другое комическое, которое он с любовью отмечал в жизни и в литературе: комическое в несоответствии высокого и чистого характера с безобразными обстоятельствами. Таков, по его мнению, комизм Дон Кихота. Комические ситуации, в которые ставит Достоевский своих положительных героев, выявляют их красоту, их щемящее несоответствие тому, что их окружает. Это тот комизм, в «подкладке» которого трагедия. Этого рода несоответствие видел Достоевский не только в образе Дон Кихота, но и в Чацком, который был ему глубоко симпатичен своей «фантастичностью», непониманием реальных обстоятельств, действительной обстановки.

Собственные «прекрасные» герои — Алеша, Мышкин — иногда являются в ситуациях непонимания обстоятельств, например эпизод с разбитой вазой, когда Мышкин проповедует с горячностью светскому кружку, собравшемуся у Епанчиных. В этих случаях и возникает эффект грустного комизма. Но в задачу Достоевского не входило абсолютизировать такую наивность у своих идеальных героев.

Искусство и в особенности литература были для Достоевского, как мы уже говорили, существеннейшей частью действительности, подчас более существенной для него как реалиста, чем факт обыденной жизни. Литература как очеловеченная действительность несла в себе человеческую мысль, суждение о жизни, идеи, т. е. то, что наиболее интересовало Достоевского как художника-мыслителя. Поэтому произведения Достоевского пронизаны литературными реминисценциями, поэтому в них так часто просвечивает второй план — литературное произведение, от которого он отталкивается, чтобы идти дальше, на которое он ориентируется как на образец (так часто он соотносил свое с пушкинским) или с которым он спорит, над которыми смеется. В последнем случае обычно возникали разнообразные варианты пародии — излюбленного Достоевским вида комического. Так в «Неточке Незвановой» пародирована пьеса Кукольника «Джакобо Санназар», в «Бесах» пародированы стихи Огарева, «Довольно» Тургенева, «Письма Грановского».

Очень много примеров пародирования Гоголя. Так, в «Селе Степанчикове» совершенно очевидно пародируются «Выбранные места из переписки с друзьями».

Достоевский знает, что восприятие комического, как и эстетический вкус вообще, связано с общими характеристиками личности. Смех его героев не только дополнительно их характеризует, но часто беспощадно разоблачает, а иногда играет гораздо большую структурообразующую роль.

В произведениях Достоевского часты изображения жестокого, злобного смеха, который обнаруживает нравственную тупость, бессодержательность личности. В «Записках из мертвого дома» Жеребятников обещает каторжному смягчить наказание, на самом же деле приказывает избить его особенно жестоко, затем с удовольствием смотрит на экзекуцию и громко хохочет, упершись руками в бока. Ставрогин хохочет, послав Федьку Каторжного убить Марью Тимофеевну.

Глубоко многозначен сон Раскольников после убийства. Он видит во сне убитую старушонку-процентщицу, которая заливается смехом, так и колышется от смеха под ударами Раскольникова.

* * *

Основные теоретические принципы художественного творчества у Достоевского лежат в границах эстетики русского критического реализма.

При этом возникает вопрос о мере соответствия теории и практики искусства в художественном творчестве вообще и у Достоевского в частности. Будучи сторонником реалистической эстетики как теоретик, был ли он реалистом как художник?

Существует множество работ буржуазных исследователей, где творчество Достоевского квалифицируется как нереалистическое. Ряд исследователей считают Достоевского своеобразным романтиком в искусстве. Есть работы, доказывающие принадлежность Достоевского к европейскому декадентству. Русские символисты много писали о Достоевском как своем родоначальнике. Своим предтечей провозглашали Достоевского европейские экзистенциалисты и т. д.

Буржуазные теоретики разных направлений исходили и исходят при этом из представления о реализме как пройденном этапе развития художественной культуры, из догматической интерпретации реализма как нормативной системы приемов достоверного изображения действительности. Теория реализма такого рода, естественно, распространяется лишь на исторически ограниченный период развития искусства. Теория реализма как метода художественного освоения действительности, основывающегося на принципе диалектического единства субъективного и объективного в творческом процессе, предполагает бесконечное разнообразие творческих приемов, которые сами по себе никак не регламентируются. Поэтому отражение

одной и той же объективной действительности в границах реализма может давать самые разные творческие результаты.

Добросовестные исследователи творчества Достоевского, к какому бы идеологическому лагерю они ни принадлежали, так или иначе отмечают гуманистический характер его деятельности. Например, два немецких исследователя разного времени пишут: «Ни один писатель не пользовался такой любовью, как Достоевский. Никто не умел с таким искусством находить божественную искру даже в самых заброшенных созданиях, не было второго такого красноречивого защитника униженных и оскорбленных»¹. «Достоевский значителен как художник-гуманист, чьи произведения отражают нищету и психологическую деградацию становящегося капиталистического общества»².

Среди буржуазных исследователей Достоевского и в настоящее время распространены концепции, искажающие истинный смысл его творчества, философии, эстетики. Эти концепции обычно восходят к интерпретации Достоевского Бердяевым и Шестовым. Бердяев, толкуя Достоевского в духе экзистенциализма, основывался исключительно на материале творчества, не принимая во внимание публицистику Достоевского, какие бы то ни было высказывания писателя, считая их «неистинными, специально приспособляющимися к уровню среднего сознания»³.

Творчество же Достоевского прочитано Бердяевым как интуитивное постижение скрытых от человеческого ума истин о человеке. Там, где Бердяев формулирует идеи Достоевского, он прежде всего отлучает его от гуманизма («Достоевский боролся с гуманизмом»⁴), считая Достоевского критиком социального эвдемонизма, который, по мнению Бердяева, несовместим «со свободой и достоинством личности»⁵.

Моральный релятивизм приписывал Достоевскому Л. Шестов, основываясь на извлечениях из его произведений. Совершенно не учитывая своеобразия творческого метода писателя, он сплошь да рядом отождествлял героев романов Достоевского с ним самим. «Вот одно из размышлений Достоевского,— пишет он в своей книге «Достоевский и Ницше»,— (собственно Раскольников, но это, как мы знаем, все равно)» (!)

До сих пор распространено на Западе объяснение Достоевского с позиций фрейдизма. Когда-то А. Бем, пользуясь идеями и методикой Фрейда, задавался целью определить содержание соотношения «я» и «оно» у Достоевского. В наше время Д. Арбан утверждает прямую связь между творчеством Достоевского и фактами его биографии.

¹ Luther A. Geschichte der russischen Literatur. 1924. S. 32.

² Geschichte der klassischen russischen Literatur. Berlin und Weimar. 1965. S. 710.

³ Бердяев Н. Мировоззрение Достоевского. Прага. 1923. С. 213.

⁴ Там же. С. 91.

⁵ Там же. С. 52.

Всякое перенесение главного у Достоевского в сферу бессознательного, что, собственно, и делается этими исследователями, противоречит тому факту, что мировоззрение Достоевского вообще и его эстетика в частности вырабатывались писателем вполне сознательно; свои идеи, в том числе и художественные, он выражал достаточно четко.

Искусство, как думал Достоевский, мощно влияет на человека и через человека на социальную действительность. Показывая в художественных образах безобразное в действительности и идеальный образ красоты (а красота в искусстве у Достоевского всегда имеет социальный смысл), искусство способствует общественному прогрессу. Красота-искусство, как думал Достоевский, имеет громадное воспитательное значение, преобразуя души людей. Искусство, показывая человеку образ прекрасного, гармоничного, доброго, готовит его к «доброму» существованию, препятствует злу. Красота, по Достоевскому,— выражение добра, отсюда так велико ее социальное значение.

Идеалист Достоевский не знал материальной обусловленности общественного прогресса. В его представлении идеи и только идеи — двигатели истории. А поскольку это так, воздействие на общественное сознание через искусство он считал делом великого общественного значения, к которому следует относиться со всей серьезностью, что он и делал как общественный деятель, борец по призванию.

«...В литературном деле моем есть для меня одна торжественная сторона, моя цель и надежда (и не в достижении славы и денег, а в достижении выполнения синтеза моей художественной и поэтической идеи, то есть в желании высказаться в чем-нибудь, по возможности, вполне, прежде чем умру)» (Письма, II, 175).

Из понимания деятельности художника, а в особенности литератора, как высокого общественного служения и вытекали те принципы реалистического искусства, которые Достоевский настойчиво утверждал теоретически в своей публицистике, критике и претворял в художественном творчестве.

Художественный мир Достоевского — уникальное явление мировой культуры. Правильно ориентироваться в этом мире можно лишь усвоив созидательные принципы, которыми руководствовался его творец,— эстетические идеи художника.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
1	
Социально-философские корни эстетики Достоевского	9
2	
Действительность как объект искусства	26
3	
Человек как предмет искусства	49
4	
Правда в искусстве	88
5	
Субъект художественного творчества	96
6	
Типизация и типическое	110
7	
Эстетический идеал	126
8	
Прекрасное	148
9	
Трагическое	162
10	
Комическое	192
11	
Художественность	243
12	
Искусство и общество	262
Заключение	276

