**Роберт Луис Джексон**

**"Диалоги с Достоевским: Потрясающие вопросы"**

*В каждом серьёзном философском вопросе неопределённость проникает до самых корней проблемы. Мы всегда должны быть готовы узнать что-то совершенно новое. —Людвиг Витгенштейн*

**Введение**

**Достоевский в движении**

 *Это игра в шахматы; ни одна сторона не может сделать ход, не посоветовавшись с другой. Аллен Тейт*

«Достоевский ещё не стал Достоевским, он только становится им», — отметил русский критик и философ М. М. Бахтин в своих заметках «К переработке книги о Достоевском» в 1961 году. Вряд ли найдётся другой писатель за последние сто лет, который бы «рос» столь драматично, как Достоевский. Его становление, конечно же, отражает наше собственное развитие; раскрытие его потенциала — это наше собственное раскрытие. Достоевский стал иконой, в некотором роде клише, для самосознания двадцатого века: узнать его — значит узнать самих себя и наш век. В самом деле, девятнадцатый век завершился осознанием особой связи с Достоевским. «...тревога и сомнения, разлитые в его произведениях, есть наша тревога и сомнения, и таковыми останутся они для всякого времени.», — писал русский критик и мыслитель В. В. Розанов в своём классическом исследовании «Легенды о Великом Инквизиторе» в 1894 году. «В эпохи, когда жизнь катится особенно легко или когда ее трудность не сознается, этот писатель может быть даже совсем забыт и нечитаем. Но всякий раз, когда в путях исторической жизни почувствуется что-либо неловкое, когда идущие по ним народы будут чем-либо потрясены или смущены, имя и образ писателя, так много думавшего об этих путях, пробудится с нисколько не утраченною силой.».[[1]](#footnote-1) XX век был именно таким временем; постепенно он признал в Достоевском современника. «Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности», — писал Вячеслав Иванович Иванов в 1916 году.[[2]](#footnote-2)

В середине двадцатого века другой русский эмигрант, поэт и критик Георгий В. Адамович, оценивая влияние Достоевского на западную литературу и культуру, увидел в нем не просто определителя сложности, но агента смятения. Адамович считал Достоевского «ответственным за многое в современных литературных и художественных настроениях — не виновным, но именно ответственным... Он ответственен за показное, неконтролируемое беспокойство, которое хлынуло через трещину, которую он пробил, — за неосторожность в основной точке зрения... за уверенность в том, что можно вообразить и изобразить всё, что угодно, так как мир, в любом случае, с каждым годом всё больше и больше становится похожим на сумасшедший дом. Короче говоря, он ответственен за основную беззаконие в темах и ситуациях, за безумную метафизику „всё дозволено“, которая, однажды освободившись, не будет легко и быстро приведена под контроль».[[3]](#footnote-3)

С мнением Розанова и Адамовича можно поспорить: Достоевский говорит не только о наших тревогах; что касается его «ответственности» за «безумную метафизику „всё дозволено“», то можно убедительно утверждать, что произведения Достоевского, посредством того, как они справляются с хаосом, предполагают возможность некоторого контроля над беспорядком. Несмотря на то, что комментарии Розанова и Адамовича упускают многие аспекты искусства Достоевского, они, тем не менее, красноречиво говорят о его значимости для нашего века. В самом деле, можно сказать о Достоевском то же, что он, подводя итог месту Шиллера в русской культуре, написал в 1876 году: Он ознаменовал собой эпоху в истории нашего развития.[[4]](#footnote-4) Вероятно, правильно будет сказать, что эпоха Достоевского — в том смысле, как её определили Розанов и Адамович — подошла к концу, но не его колоссальное искусство, его глубокое понимание человека и истории, его художественное видение. Достоевский всё ещё «становится», и мы продолжаем открывать или заново открывать в нём новые измерения, которые охватывают и выходят за рамки его значимости для почти апокалиптических событий двадцатого века. Великий русский сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин, писавший в 1871 году, за десятилетие до смерти Достоевского, прозорливо заметил: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разработываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества.».[[5]](#footnote-5)

Примечательно, что эти слова были написаны одним из самых горячих идеологических оппонентов Достоевского в 1860-х годах; действительно, глубокая оценка Достоевского как писателя Салтыковым-Щедриным появляется в статье, где автор критикует русского романиста за то, что он считал несправедливым изображением радикалов в его произведениях.

Диалог с Достоевским находится в центре самых важных встреч с ним; это не просто признак вневременной актуальности его произведений, но и свидетельство уникально провокационного характера его видения человека и мира. Бахтин настаивал на том, что «идея», как она «видится» Достоевским, — это «живое событие». «Как и слово, она хочет быть услышанной, понятой и “отвеченной” другими голосами с других позиций».[[6]](#footnote-6) Это справедливо не только в мире романов Достоевского, но и во вселенной комментариев и критики. Лишь через взаимодействие с Достоевским возникает сам его сущностный образ: не ответ на тот или иной вопрос, но ощущение достоевской реальности, в центре которой лежит движение.

Безусловно, самый прямой путь к миру Достоевского — это личное прочтение его произведений: здесь мы открываем, где находится Достоевский и где находимся мы сами, или думаем, что находимся. Творчество Достоевского наиболее многолико и истинно на той границе, где ведется работа — где мы встречаем его, где писатель и читатель вынуждены определять себя, каждый согласно своему мировоззрению, согласно законам своих глубочайших импульсов — эстетических, моральных и философских. Однако Достоевский существует в огромном и постоянно расширяющемся историческом контексте чтений и взаимоотношений с другими писателями, критиками и мыслителями, как прошлого, так и настоящего, в русской и европейской литературе и мысли. Некоторые из самых ярких сторон его художественной мысли и личности проявляются в этом контексте. «Диалоги с Достоевским» стремятся пролить свет на русского романиста, исследуя моменты контакта между ним и другими писателями и мыслителями.

Достоевский находится в центре этой книги — его имя, его произведения, его идеи присутствуют в каждом эссе, и именно его многогранное искусство и образ, его мысль выигрывают от постоянного внимания к нему. В то же время отправной точкой каждого эссе, и зачастую основной долей внимания, являются другие критики и писатели (Гоголь, Тургенев, Толстой, Ницше, Горький и другие) и их противоположные или согласные точки зрения — литературные, критические или философские; динамика каждого эссе формируется через взаимодействие интересов одного или нескольких писателей с интересами Достоевского. Хотя вопросы влияния одного писателя на другого иногда являются предметом обсуждения, основной акцент делается на проблемах — морально-психологических, эстетических и историко-философских, — которые волнуют этих писателей в их контакте с творчеством друг друга или возникают при сопоставлении их произведений или идей. Именно эти вопросы формируют ткань книги и создают ощущение не заранее заданного, единого поля проблем, а набора узнаваемых, повторяющихся вопросов и интересов. Достоевский не является источником этих проблем и вопросов, но он, безусловно, ярко их выразил.

Проще говоря, вопрос, лежащий в основе первых трёх эссе, заключается в следующем: как смотреть на насилие? Понятие «этики зрения» поднимает вопрос об ответственности за то, что видишь. Толстой, Достоевский, Тургенев и Чехов — писатели, обсуждаемые в этих эссе, — смотрели на казни с разной степенью внутренней необходимости и вовлечённости, но они смотрели, и писали не только о том, что видели, но и о том, как они это видели — о морально-психологическом опыте наблюдения за насилием. Их интересовало не просто изображение ужасных вещей.

Проблема казней и беспокойная реакция человека на них находится в центре очерка Тургенева «Казнь Тропмана». В Париже в 1870 году Тургенев случайно принял приглашение знакомого присутствовать на обезглавливании осужденного убийцы. Этот опыт оказался для него травматическим. Тургенев был настолько потрясен зрелищем, что буквально отвернулся от гильотины в момент обезглавливания Тропмана. Он ушел с чувством шока от всего происходящего и от того, с каким энтузиазмом 25 000 парижан наблюдали за казнью; вскоре после этого появился его очерк «Казнь Тропмана», представляющий собой нападку на публичные казни. Жест Тургенева, когда он отворачивается от гильотины, и его постоянные вопросы в очерке о «праве» быть свидетелем казни вызывали насмешки Достоевского: «Человек на поверхности земли не имеет права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле, и есть высшие нравственные причины на то. Homo sum et nihil humanum...» (*Я человек, и ничто человеческое ... – прим.перев.*) [[7]](#footnote-7). Сам факт написания «Казни Тропмана» был демонстрацией того, что Тургенев сталкивался с проблемой насилия, для него — это было дегуманизирующее зрелище. Достоевский, неустанный критик Тургенева, намекнет в «Бесах» на то, что он считал самоуглубленным характером реакции Тургенева на казнь Тропмана.

 Тщательное исследование очерка Тургенева и реакции Достоевского на казни и насилие в его произведениях (глава 1, «Этика зрения I: "Казнь Тропмана" Тургенева и взгляд Достоевского на проблему») показывает, что два великих писателя разделялись не столько в социальном взгляде на казни, сколько в радикально разных способах реакции на насилие как люди: Тургенев буквально испытывал отвращение, тогда как Достоевского в каком-то глубоком смысле притягивал этот опыт. «Я заставляю тебя страдать», — говорит Иван Карамазов Алёше, давая живые описания ужасных жестокостей по отношению к детям. «Я перестану, если хочешь». «Ничего, я тоже хочу страдать», — бормочет Алёша. Эти строки наиболее точно определяют морально-психологическое содержание настойчивости Достоевского в том, что человек должен столкнуться с каждым аспектом человеческой реальности — здесь, с реальностью насилия. Это глубокое эмоциональное участие в насилии было тревожным для Тургенева. Его особенно беспокоила возможность морально-психологической порчи, которая, по его мнению, сопровождала опыт наблюдения за насилием. «Ужасно думать, что там скрыто», — замечает он, рассуждая об интересе толпы к казни.

То, что «скрыто там», также скрыто и в Тургеневе, и в Достоевском. Достоевский тоже содрогается от насилия в человеке. Однако сила его исследования насилия в его произведениях исходит не из глубоко прочувствованного отторжения акта насилия и отказа от соучастия, как у Тургенева, а из психологического и, в конечном итоге, метафизического признания и принятия соучастия и вины. Мы все виноваты, потому что так или иначе заставляем других людей страдать и наслаждаемся этим страданием; мы виноваты, потому что в каждом из нас лежит склонность к насилию и злу.

Толстой (глава 2, «Этика зрения II: Толстовский синтез») наряду с Софоклом и Шекспиром непревзойдён в своём художественном и психологическом понимании зрения, видения, как органического выражения человеческого характера и опыта. Это, безусловно, верно в отношении того, как он работает с глазами, взглядом и зрением на протяжении всего романа «Война и мир»; это ярко проявляется в его художественном построении сцены в «Войне и мире», где Пьер Безухов, будучи пленником французов, вынужден наблюдать казнь нескольких предполагаемых русских поджигателей. (Пьер не знает, что его самого помиловали.) Дважды он избегает смотреть на казнь своих соотечественников. Однако, преисполненный волнением и любопытством, Пьер все же направляет свой взгляд на казнь пятого и последнего пленника. Здесь проявляется естественное желание посмотреть, но здесь же взгляд принимает форму невольного свидетельства — акта морального отождествления с страдающим ближним. Неудивительно, что эта солидарность со страданием принимает форму взаимодействия взглядов, молчаливого общения между Пьером и осужденными. Как и Достоевский, Толстой не может игнорировать происходящее на земле; его особенно интересуют моральные аспекты насилия.

Интерес Толстого к казням одновременно охватывает и выходит за пределы Тургенева и Достоевского. На более глубоком уровне его текста Толстой сосредоточен на инстинктивном нежелании человека признать или столкнуться с реальностью своей смерти — мотив повязки на глазах играет центральную роль в сцене. Один из заключённых чешет себя за несколько мгновений до своей казни. Инстинкт жизни, на который указывает Толстой, более основополагающий, чем даже знание о смерти; он может даже преодолеть моральные чувства, как Толстой показывает в более поздней сцене, где Пьер, во время принудительного марша из Москвы, отворачивается от казни своего друга и духовного наставника Платона Каратаева. Этот момент чрезвычайно болезнен для Пьера и, кажется, для самого Толстого, поскольку в этот момент он вводит в этическую проблематику зрения новый и тревожный элемент: тот факт, что органическая воля к жизни может при определённых обстоятельствах заменить или подавить моральный импульс.

В январском номере «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский вспоминает сцену из своей юности, которая, по его словам, навсегда запечатлелась в его памяти: фельдъегерь бьёт кулаком по шее ямщика, а тот в ответ изо всех сил хлещет свою лошадь; вероятно, в тот же день, добавляет Достоевский, кучер «прибьёт молоду жену». «Эта отвратительная картинка осталась в воспоминаниях на всю жизнь», — отмечает Достоевский[[8]](#footnote-8). У Достоевского было более чем достаточно времени, чтобы пережить и размышлять о насилии в русской жизни и истории. Он прожил первые сорок лет своей жизни в крепостном обществе, его отец был убит крестьянами, и ему самому пришлось стать свидетелем подготовки к собственной казни — театрального действия, устроенного царём Николаем I. За свои четыре года в тюрьме Достоевский видел насилие во множестве его форм.[[9]](#footnote-9) Жестокость как образ жизни, как побочный продукт деспотизма и всеобщей коррупции социальных отношений, была одной из тем его «Записок из Мёртвого дома». Чехов, как человек и писатель, безусловно, чувствовал большую близость к Толстому, чем к Достоевскому. Из двух писателей Толстой оказал на него более глубокое влияние. Тем не менее, Чехов внимательно читал Достоевского и, прежде всего, разделял многие его беспокойства. Мы можем найти отголоски произведений и идей Достоевского в произведениях Чехова, например, в его философски значимых рассказах «Палата № 6» и «В ссылке», которые связаны с посещением Чеховым каторжных колоний на острове Сахалин в 1890 году. «Записки из Мёртвого дома» Достоевского были одним из произведений, находившихся в сознании Чехова, когда он писал свой замечательный отчет о посещении каторжной колонии на Сахалине («Остров Сахалин. Записки из путешествия», 1893–1894). Эти два произведения радикально различаются по замыслу, стилю и фокусу: Достоевский использует вымышленного рассказчика, каторжника, чтобы описать свой тюремный мир, а Чехов, будучи посетителем Сахалина, пишет под своим именем. Однако оба писателя сосредоточены на насилии как на разрушающем элементе русской жизни. Чехов посвящает один особенно яркий эпизод порке каторжника. Его подход к этой отвратительной сцене особенно «чеховский». Как и в «Казни Тропмана» Тургенева, чувствуется, что рассказчик-наблюдатель рассматривает насилие как объективно и субъективно отвратительное. Однако фокус Чехова в этой сцене полностью сосредоточен на действии; он не задаётся вопросом о своём «праве» присутствовать, как это делает Тургенев, и не обращает внимания на свои эмоции или интерес к деталям наказания, как это делает рассказчик Достоевского в «Записках из Мёртвого дома». Чехов изображает сцену с хладнокровием врача и точностью летописца. Однако его отношение явно ощущается. Сила сцены заключается не только в шокирующих деталях, но и в грубом и равнодушном отношении других свидетелей к избиению. Это и есть нормальная повседневная жизнь, к которой мы давно привыкли, как будто говорит рассказ Чехова. «Сахалин — это место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный,», — писал Чехов перед своей поездкой на Сахалин Алексею Суворину 9 марта 1890 года. «Из книг, которые я прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и всё это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно».[[10]](#footnote-10)

Остров Сахалин — каторжная колония. Однако эта сцена — это вся Россия и вся её история. «Баре драли нашего деда, и каждый ничтожный чиновник бил его по роже, — замечает один из персонажей в одном из рассказов Чехова. — Отца драл дед, меня и тебя драл отец. Что нам с тобой дал этот твой именитый род? Какие нервы и какую кровь мы получили в наследство??»[[11]](#footnote-11)

Чехову не нужно было ехать на Сахалин, чтобы обнаружить вирус жестокости и садомазохизма в русской жизни. Это ясно уже из одного из самых ранних его опубликованных рассказов, «Из-за мелких яблок». Место действия рассказа, как замечает рассказчик, находится «где-то» между Чёрным и Белым морями. История, резко реалистическая, одновременно опирается на христианскую мифологию (грехопадение Адама и Евы) и фольклор, чтобы сделать более широкий социальный и исторический вывод. Чехов исследует трагедию насилия, жестокости и садизма в русской жизни — трагедию, в которую втянуты все. В «Случае из практики» (1898) Чехов касается этого вида трагедии. Рассказчик Королёв, размышляя об угнетающем и угрожающем характере жизни в фабричном городке, размышляет: «Главное лицо, для которого всё делается, — это чёрт.... Сильные должны мешать слабым жить — таков был закон природы, но это понятно и приемлемо только как идея в газетной статье или учебнике; в путанице, которая составляет повседневную жизнь, в клубке мелочей, из которых сплетаются человеческие отношения, это уже не закон, а логический абсурд, когда и сильные, и слабые одинаково становятся жертвами своих взаимных отношений, невольно подчиняясь какой-то управляющей силе, неизвестной, находящейся вне жизни и вне человека». Размышления Королёва в некотором роде оправдывают его любопытное безразличие, но, тем не менее, привлекают внимание к важной мысли Чехова — что социальные отношения в России, да и человеческие отношения в целом, не могут быть сведены к простым формулам (и прямолинейным решениям, к которым такие формулы обычно приводят); что люди становятся жертвами своих взаимных отношений; что человек сам является своей средой и, в конечном счёте, должен подвергнуться коренному изменению во всех аспектах своей жизни.

«Из-за мелких яблок» Чехова — рассказ, насыщенный мотивами из произведений Достоевского (в частности, «Записки из мёртвого дома» и «Братья Карамазовы», а также ранний рассказ Достоевского «Ёлка и свадьба») — появился в конце 1880 года. Чуть более года спустя Н. К. Михайловский опубликовал небольшую книгу под названием «Жестокий талант», в которой он нападал на недавно умершего Достоевского за его предполагаемую склонность к жестоким и садистским сценам. «Из-за мелких яблок» Чехова, с его прямыми аллюзиями на Достоевского, особенно ценен для нас, поскольку показывает, что у молодого Чехова было совершенно иное понимание значения тем жестокости и садизма в произведениях Достоевского, чем у Михайловского и других. Эти темы были близки сердцу России.

Общий вопрос о Достоевском и ненормальности, Достоевском и жестокости, Достоевском и садизме волновал некоторых писателей и критиков в десятилетия, последовавшие за его смертью. Некоторые ранние критики Достоевского принижали его работы, считая, что он слишком увлечён «ненормальной» или «подпольной» стороной человеческой натуры; его персонажи воспринимались как «исключительные», если не прямо патологические типы. Сам Достоевский был объектом скандальных слухов о его якобы аморальном поведении — изнасиловании ребёнка.

Николай Николаевич Страхов, известный консервативный русский критик и философ, и многие годы друг и журналистский соратник Достоевского, безусловно, был проводником слухов о предполагаемой аморальности Достоевского. В письме к Льву Толстому, написанном чуть более года после смерти Достоевского в 1881 году, Страхов настаивал, что Достоевский был «злым, завистливым, развратным» человеком, который создал в своём собственном образе таких персонажей, как подпольный человек, Свидригайлов и Ставрогин (это письмо цитируется полностью в пятой главе).

Письмо Страхова, какими бы ни были его внелитературные мотивы, безусловно, является ярким примером опасностей биографической критики. Однако сравнение публичных комментариев Страхова о Достоевском (он был автором первой критической биографии русского романиста) с его частным письмом Толстому показывает, что граница между созидательной и разрушительной биографической критикой тонка. В своей опубликованной биографии Страхов писал, что романист «так легко принимал свою субъективность [т.е. свою “музу”, свою “нежную и возвышенную человечность”] за полный реализм»: «муза и человек слились в необычайно тесный союз». В письме к Толстому Страхов не радикально изменяет эту формулу; он просто заявляет, что человек Достоевский был аморален, а его гуманизм — литературен, то есть лицемерен. В первом случае Страхов желает оставаться на стороне писателя; во втором — на стороне человека Достоевского, или того, кого он за него принимал.

Толстой мудро и вежливо отказался втягиваться в обсуждение предполагаемой аморальности Достоевского, он перевёл дискуссию на борьбу Достоевского как художника между добром и злом. Однако Страхов не отступал в своих усилиях принизить искусство Достоевского. В более позднем письме Толстому от 21 августа 1892 года Страхов снова попытался умалить достижения русского романиста: «Достоевский, создавая своих персонажей по своему образу и подобию, писал о множестве полусумасшедших и больных людей, и был твёрдо убеждён, что описывает их с реальности и что человеческая душа такова».[[12]](#footnote-12) Толстой ответил решительно в письме от 3 сентября: «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]».[[13]](#footnote-13) Замечание Толстого особенно интересно, потому что он только что создал необычно «достоевского» персонажа Позднышева в «Крейцеровой сонате».

Критика Достоевского как «садиста», как человека, находящего удовольствие в жестокости, приобрела более широкие и сложные формы в творчестве и мыслях Максима Горького, чем у Тургенева. Горький, как и Тургенев и Михайловский, находит в Достоевском «великого мучителя», но его основной интерес заключался не в осуждении вкусов Достоевского; он также не занимался, как Михайловский, задачей классификации садистских сцен и персонажей в романах Достоевского. Горький был слишком близок к Достоевскому и его миру, чтобы воспринимать его работы легкомысленно. Очень похожий на Чехова в рассказе «Из-за мелких яблок», Горький был впечатлён актуальностью романной реальности Достоевского для русского человека и истории. В страдающем и изуродованном мире романов Достоевского, в его мученических героях и героинях, в их садистских и мазохистских ролях Горький увидел эпическую и пугающую «память» о духовных болезнях, привитых нам от монгола, о том уродстве, которое причиняла нашей душе мучительная московская история».[[14]](#footnote-14) Горький считал, что Достоевский идеализировал довольно банальные социальные типы вместе с их мелочными, но ядовито враждебными психологиями — идеологию «господина» и идеологию «раба». Горький отвергал обе эти идеологии, отождествляя их с философиями Достоевского и Толстого. Эти писатели, утверждал он, призывали человека «смириться». Горький, отвергая «риторику» так называемых «высших требований духа», призывал русского человека гордо выпрямить спину. Для Горького работы Достоевского представляют собой своего рода психоисторию России.

Ирония жизни и творчества Горького заключается в том, что, несмотря на все его героические проповеди о «гордом» человеке, он глубоко не доверял русскому человеку (как крестьянину, так и интеллигенту) и сомневался в его способности выйти невредимым из своего тёмного прошлого. Сам Горький, в конечном счёте, был чрезвычайно сложным «достоевским» персонажем в своём постоянном духовном мучении и поиске, своих психологических и идеологических колебаниях и, наконец, в трагическом способе, которым он воплотил роль Великого Инквизитора Достоевского в конце своей жизни: роль человека, проповедующего ложь во имя истины.

Творчество и мысли Франсуа-Рене де Шатобриана и маркиза де Сада — людей, абсолютно противоположных по своему мировоззрению, — находят явный отклик в работах и духовной драме Достоевского. Нетрудно увидеть в них воплощение той радикальной напряжённости, которая существует в романных вселенных Достоевского между экстатическим духовным религиозным этосом — глубоко моральным и эстетическим по своему содержанию, воплощённым в образе Христа — и всепоглощающим скептицизмом и рационализмом, который находит своё окончательное выражение в идее «всё позволено».

Прямых ссылок на Шатобриана в трудах Достоевского немного. Однако, кажется, что молодой Достоевский был тронут ранними годами жизни страстным синтезом религиозных и эстетических элементов в «Гении христианства» Шатобриана. Неосуществлённый проект Достоевского написать статью «Письма об искусстве» о «значении христианства в искусстве», работа, которую он задумал в тюрьме и называл «плодом десятилетних размышлений», возможно, имел сходство с произведением Шатобриана.[[15]](#footnote-15) Поразительно то, как оба этих мыслителя подходили к вопросу единства религии и морали. Оба твёрдо убеждены, как выразился Шатобриан: «qu’il n’y a point de morale, s’il n’y a point d’autre vie» (что нет добродетели, если нет бессмертия).[[16]](#footnote-16) Эта мысль и лаконичная формула, наряду с «доказательствами» христианства у Шатобриана, находят отклик в идеологической драме Ивана Карамазова. Леонид Гроссман утверждал, что «фундаментальные доказательства атеистической аргументации Ивана» можно найти в «Кандиде» Вольтера. В свою очередь, можно сказать, что различные «доказательства» христианства у Шатобриана входят в опровержение Достоевским атеистических доводов Ивана.

Шатобриан и Сад, каждый по-своему, отвергли эпоху философов: Шатобриан, считавший, что «религия необходима, иначе общество погибнет», пытался спасти религию и мораль от энциклопедистов. Сад, с извращённым удовольствием и даром философской пародии, пришёл к отрицанию морали и религии, доведя выводы философов до крайности. Сад как эротический фантаст и Сад как философ представляли для Достоевского важность как симптом полного морального краха индивидуума, потери духовного равновесия в обществе и его погружения в «подполье» разрушения и саморазрушения. Основополагающая идея Сада о том, что природа оправдывает и служит моделью для любого и каждого крайнего поведения — его теория, по сути, что «всё позволено» — для Достоевского была лишь последним выражением общества, чьи моральные и религиозные основы были разрушены. В Саде Достоевский увидел яркий образ философов Просвещения, человека, который довёл их мысли до логического завершения. «Что касается меня, то я просто довёл до крайности в своей жизни то, что вы не решились довести до конца наполовину», — говорит Подпольный человек своим невидимым собеседникам, рационалистам и материалистам русского просвещения 1860-х годов. Достоевский мог бы вложить эти слова в уста любому из своих «садовских» персонажей — например, князя Валковского в «Униженных и оскорблённых», Свидригайлова в «Преступлении и наказании» или Клиневича в «Бобке».

Принцип умеренности — чувство меры, стремление к равновесию и компромиссу, идеал того, что Николай Бердяев назвал «срединной» культурой, — лежит в основе искусства и художественного мировоззрения Тургенева. В своём исследовании «Легенды о Великом Инквизиторе» Розанов отверг Тургенева как старомодного и неактуального для современной жизни. С большим пониманием Дмитрий Мережковский рано осознал, что проблема восприятия Тургенева в России на рубеже веков была связана с проблемой культуры в русской жизни и истории. В России, «стране всех видов революционного и религиозного максимализма, стране самосожжения, самых диких излишеств», писал Мережковский в 1908 году, Тургенев, после Пушкина, — «едва ли не единственный после Пушкина *гений меры* и, следовательно, гений культуры».[[17]](#footnote-17) Проблема Тургенева и культуры — это отправная точка и конечная цель эссе «Корень и цветок: Достоевский и Тургенев, сравнительная эстетика». Полные масштабы Тургенева как художника-мыслящего только сейчас начинают исследоваться.

Легендарный антагонизм между Тургеневым и Достоевским проявляется в их радикально разных способах взгляда на реальность. Оба писателя находят свои корни в немецком романтизме и философии культуры, но движутся в разных направлениях. «Природа», с её чувством меры и гармонии, её подчинением внутреннему закону, является для Тургенева художественной моделью. Снова и снова Тургенев призывает «природу», чтобы определить свой художественный метод. Художник, по его мнению, должен «чувствовать корни явлений, но представлять только сами явления в их цветении и угасании». Реальность, богатая и сложная, тем не менее проста и однородна для наблюдательного взгляда. Искусство писателя, по мнению Тургенева, должно отражать этот парадокс. Именно писатель, а в конечном итоге и читатель, должны интерпретировать и расшифровывать на первый взгляд случайные знаки и сигналы, составляющие пейзаж реальности. Генри Джеймс назвал Тургенева «романистом романистов»: это было лишь элитарное выражение того, что Тургенев — писатель для читателя.

Искусство Тургенева, полное недосказанности и сдержанности, его принятие равновесия природы как руководящего принципа художника, его настойчивость в том, что художник должен быть психологом, не занимаясь психоанализом, резко контрастируют с искусством Достоевского. «Мен зову психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой», — писал Достоевский в последний год своей жизни.[[18]](#footnote-18) Искусство Достоевского начинает свои исследования в момент кризиса и фрагментации. Оно изображает мир в состоянии напряжения и гиперболы. Тургенев находил толстойское прямое психоанализирование и философствование неприемлемым; максимализм Достоевского, как художественный, так и духовный, был для него ещё более невыносим. Однако, несмотря на все их различия в художественном методе и идеологии, Тургенев и Достоевский обращаются к схожим проблемам. Во многих отношениях они представляют собой странное единство противоположностей. Достоевский жаждал духовной гармонии и красоты, которые Тургенев выражал в своём искусстве, в то время как у Тургенева можно найти психологические и философские интересы и акценты, очень близкие к Достоевскому.[[19]](#footnote-19) Возникает соблазн увидеть в их художественной чувствительности и выражении, а также в их противоположных «западных» и «славянофильских» идеологических ориентациях, удивительный размах русской культуры XIX века. В любом случае, чем дольше читаешь этих двух писателей, тем больше склоняешься к мысли, что они взаимно поддерживают и дополняют друг друга в жизни и культуре общества.

Гоголевские художественные типы, писал Достоевский в своём «Дневнике писателя», «почти давят на ум глубочайшим непосильным вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, спраивиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?»[[20]](#footnote-20) Достоевский имел в виду комплекс литературных, моральных и социально-исторических вопросов, которые критики находили заложенными в искусстве Гоголя. В центре этого стоял вопрос о самоидентичности, предназначении и исторической зрелости русского народа. Вопрос был поставлен не столько самим Гоголем, сколько гоголевским миром, с которым сталкивался читатель в его произведениях. Какова была связь между русским народом и Россией с этой субкультурой гротескных персонажей Гоголя, его брегелевским видением человека и жизни в целом? Была ли здесь какая-то связь?

Радикальный русский критик Виссарион Белинский в 1840-х годах восхвалял Гоголя за его правдивость и реализм. Он настаивал на том, что Гоголь отражает русскую жизнь и реальность, и что его гротескные литературные типы «на данный момент являются самыми подлинными русскими типами».[[21]](#footnote-21) В конце века консервативный критик и философ В. В. Розанов, перекликаясь с многими более ранними критиками Гоголя, утверждал, что персонажи Гоголя на самом деле нереальны, это восковые фигуры, лишённые какой-либо правдоподобности. Точка зрения Достоевского на этот вопрос, как я утверждаю в главе 10 «Два взгляда на Гоголя и критический синтез», представляет собой синтез двух противоположных точек зрения, так ясно выраженных Белинским и Розановым. В своём первом романе «Бедные люди» (1846) Достоевский выразил этот вопрос через изображение всё ещё формирующегося сознания чиновника Макара Девушкина. В Девушкине Достоевский признаёт как актуальность гоголевского художественного видения человека для русской реальности, так и его близорукость. Достоевский наделяет своего гоголевского героя жизнью и душой, тем самым внося свой вклад в переработку гоголевской традиции в русской литературе.

У Достоевского были разногласия с Толстым, но он глубоко уважал его. «Во все времена во всей мировой истории не было таланта больше, чем Толстой»,[[22]](#footnote-22) — как сообщают, сказал Достоевский. По словам Страхова, Достоевский, прочитав заключительные части «Анны Карениной», говорил о Толстом как о «боге искусства».[[23]](#footnote-23) Ответы Толстого на творчество Достоевского были противоположными: он глубоко уважал его как мыслителя, но, в большинстве случаев, плохо отзывался о нём как о художнике. Бердяев, кажется, взял суждения Достоевского и Толстого друг о друге и синтезировал их: Толстой, вероятно, был более великим художником, но Достоевский был более великим мыслителем. Однако, когда речь идёт о таких колоссальных художниках-мыслителях,[[24]](#footnote-24) как Толстой и Достоевский, суждения о превосходстве одного над другим кажутся непродуктивными.

Возражения Толстого против мастерства Достоевского, обычно выраженные в случайных комментариях, отражают огромные различия в их художественных методах. Однако в этих возражениях можно увидеть нечто, что может способствовать более глубокому пониманию не столько самого искусства Достоевского, сколько тех трудностей, которые испытывал Толстой в его восприятии. В своём ответе на широкую атаку Страхова на Достоевского Толстой обходит вопрос о личном поведении и морали Достоевского и сразу поднимает обсуждение на более высокий уровень, связанный с его творчеством в целом. Кажется, что Толстого тревожит то, что Достоевский был человеком, который «весь борьба».[[25]](#footnote-25) Комментарии Толстого намекают на его обеспокоенность тем, что он считал своего рода perpetuum mobile в Достоевском: он не приводит к цели. В этом контексте Толстой приходит к выводу, что «Тургенев переживёт Достоевского» не потому, что он более великий художник, а потому, что он не сбивается с пути — то есть он приводит к цели. Идея Толстого о том, что Тургенев переживёт Достоевского, кажется эксцентричной: маловероятно, что он был серьёзно озабочен этим вопросом. Однако его замечания в письме касаются более глубокого вопроса: вопроса о нерешённом, незавершённом конфликте и движении в художественной вселенной Достоевского и его усилиях (с точки зрения Толстого, неудачных) примириться с этим конфликтом в своих произведениях.

Если мой анализ комментариев Толстого в письме верен (глава 5 «Взгляд из подполья»), Толстой, вероятно, критически указывает на то, что позже Михаил Бахтин назвал бы положительно «незавершённым» характером художественного мировоззрения Достоевского. Понял ли Толстой природу выхода Достоевского из того, что Бахтин (по отношению к Подпольному человеку) назвал «порочным кругом диалога, который нельзя ни закончить, ни завершить», он всё же затронул самую суть концепции вселенной Достоевского и нашёл её тревожной. Движение, как я предполагаю в своей дискуссии об эстетике Достоевского и Тургенева, является одновременно болезнью и лекарством во вселенной Достоевского. Проблема движения, неконтролируемого и без направления, ставится Достоевским в его важнейшем философском произведении «Записки из подполья». Всё творчество Достоевского представляет собой попытку осмыслить художественно, духовно и философски реальность, «стремящуюся к фрагментации» — то есть это попытка придать творческое значение открытому конфликту.

Что бы Толстой и Достоевский ни думали о произведениях друг друга, оба были внимательными и уважительными читателями. Морально-философские и актуальные проблемы, которые занимали Достоевского и Толстого, часто идут параллельно: Раскольников в «Преступлении и наказании» размышляет о своём «праве» на преступление, Пьер в «Войне и мире» увлекается моральным утилитаризмом Наполеона, а князь Андрей мечтает подражать Наполеону и превзойти всех. В тот момент, когда Алексей Иванович в «Игроке» (1866) Достоевского пытается покорить удачу в Рулетенбурге, Долохов в «Войне и мире» пытается через игру с шансами навязать свою волю людям или событиям. В других случаях мы находим прямые или косвенные свидетельства того, что Толстой и Достоевский читали произведения друг друга. Возможно, Толстой имел в виду «Записки из подполья», когда работал над «Крейцеровой сонатой», но последнее произведение, несомненно, является одним из самых «достоевских» в его творчестве. Сопоставление этих двух произведений (глава 11 «Во тьме ночи: "Крейцерова соната" Толстого и "Записки из подполья" Достоевского») полезно тем, что помогает прояснить произведение «Крейцерова соната», которое в целом вызвало противоречивую критику.

«Крейцерова соната» (1887–1889; 1890) — одно из самых полемических произведений Толстого; это также одно из его самых противоречивых произведений. Критики в основном отождествляли Толстого с истеричным героем, или антигероем, этого произведения и с его крайними идеями о женщинах, браке, сексе и семье. Действительно, вскоре после появления произведения Толстой написал «Послесловие», в котором однозначно принимает идеи Позднышева, главного героя «Крейцеровой сонаты».

Произведение было воспринято как памфлет, замаскированный под рассказ (изучение истории написания «Крейцеровой сонаты» ясно показывает попытки Толстого объединить художественную литературу и полемику), и поэтому оно считается только частично успешным как художественное произведение. «Крейцерова соната» вызвала противоречивые отзывы даже у одного и того же критика. При её появлении Николай Н. Страхов поздравил Толстого с мощным, хотя и мрачным произведением, но затем пожаловался на отвлекающие «рассуждения по общим вопросам» и на то, что он считал неясной характеристикe главного героя.[[26]](#footnote-26) В последнее время Джордж Стайнер охарактеризовал «Смерть Ивана Ильича» и «Крейцерову сонату» как «шедевры, но шедевры особого рода. Их ужасная интенсивность возникает не из-за преобладания воображения, а из-за его сужения». Стайнер утверждает, что «"Крейцерова соната" технически менее совершенна [чем "Смерть Ивана Ильича"], потому что элементы явной морали стали слишком массивными, чтобы быть полностью поглощёнными в повествовательной структуре. Значение навязывается нам с невероятным красноречием, но ему не была придана полная художественная форма».[[27]](#footnote-27)

Дональд Дэви продолжает мягко критический взгляд Джорджа Стайнера на «Крейцерову сонату» до бескомпромиссного вывода. Он считает её «сильно испорченным произведением, которое нельзя классифицировать как "роман идей" ... это совершенно респектабельный литературный жанр, имеющий свои методы и конвенции». Он утверждает, что «"Крейцерова соната" — это одновременно роман и трактат, или она пытается быть и тем, и другим. Она является и тем, и другим, и ничем из них. И конвенции, которые управляют этим произведением, запутаны, так что читатель не знает, как его воспринимать. И, насколько мы можем судить, эта двусмысленность не была намеренной со стороны автора. Следовательно, это крайне несовершенное произведение». Дэви утверждает, что, в то время как в «великих произведениях» (например, «Война и мир») «мы имеем дело с художником Толстым», в «Крейцеровой сонате» мы сталкиваемся с «внутренним конфликтом Толстого», с «мучающимся титаном Толстым», с «жизнью Толстого». «Видение в "Крейцеровой сонате" не является независимым, и роман страдает из-за этого».[[28]](#footnote-28)

Но вопрос ли это путаных конвенций в «Крейцеровой сонате», или же это случай уникальной художественной целостности, не поддающейся произвольным конвенциям? «Крейцерова соната» так же является плодом воображения, как и «Записки из подполья» Достоевского, произведение, которое также сочетает элементы авторской полемики и художественной литературы, и кроме того, затрагивает Достоевского на глубоко субъективном уровне. В «Крейцеровой сонате», как и в «Записках из подполья», существует органическое единство между психологией и идеологией её главного рассказчика (Позднышева). «Конфликт» может быть внутри человека Толстого, и действительно, он принимал разные формы в разные моменты его жизни. Однако важно то, что этот конфликт развивается независимо в художественных рамках «Крейцеровой сонаты». Драма характера и идей Позднышева приобретает собственную динамику, и, как в «Записках из подполья», идеи и характер антигероя (по замыслу автора или нет) ставятся под сомнение. «Крейцерова соната» ставит множество вопросов, но делает это не только и даже не главным образом через прямую полемику героя, а через его характер и судьбу. Эти вопросы, или точка зрения художника на них, могут быть оценены только в контексте обсуждения «Крейцеровой сонаты» как произведения искусства.

В целом радикальное различие между «конфликтом внутри человека»[[29]](#footnote-29) и «конфликтом внутри Толстого», между «воображаемым» искусством и искусством с «моралистическими и педагогическими чертами»[[30]](#footnote-30) является схематичным и произвольным. Оно, по крайней мере частично, проистекает из грубого различия между ранними «художественными» произведениями Толстого и его поздними «моралистическими» работами. Посткризисные произведения Толстого действительно имеют свои особенности. Однако такие произведения, как «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник», «Отец Сергий» и «Крейцерова соната», несмотря на их «моралистические и педагогические черты», являются колоссальными произведениями искусства. Они примечательны именно тем, что в них совершеннейшим образом овладевают моралито-дидактическим жанром, то есть подчиняют его как сложности жизни, так и требованиям искусства. Конвенции, которые управляют «Крейцеровой сонатой», а точнее, которые она сама для себя создаёт, могут быть синкретическими, как и те, что были созданы для «Войны и мира», но они не являются запутанными.[[31]](#footnote-31)

Жак Мадо заметил, что некоторые типы персонажей у Достоевского обитают «в той неопределённой области между добром и злом, где никогда нельзя быть уверенным, насколько очевидное добро перекрывается скрытым злом и наоборот. Несомненно лишь одно: двусмысленность в мире Достоевского является почвой для зла». Это, безусловно, верно в отношении Ивана Карамазова. С самого начала романа мы узнаём, что он живёт в мире со своим отцом, хотя (как выясняется) он переполнен гневом и негодованием. Эти чувства накапливаются по мере развития романа, однако Иван сохраняет внешнее дружелюбие, скрывая свои истинные эмоции. Гамлет сказал бы так:

\*\*О, злодей, злодей, улыбающийся, проклятый злодей! Мои записи — стоит занести: Можно улыбаться, улыбаться и быть злодеем. По крайней мере, я уверен, что это возможно в Дании.\*\*

Это так и в России. Способность Ивана маскировать свои чувства по отношению к отцу отражает его роковую способность скрывать свои истинные намерения даже от самого себя. «Будь уверен, я всегда буду защищать его [Фёдора]», — говорит Иван Алёше. «Но в своих желаниях я оставляю за собой полную свободу в этом вопросе. Не осуждай меня и не смотри на меня как на злодея». Достоевский добавляет здесь слова: «добавил он с улыбкой». Возможно, постфрейдистский Иван не стал бы так беспечно полагать, что желания можно так легко изолировать от бессознательной готовности их реализовать. Чем больше самосознание, тем более изощрёнными становятся техники самообмана. И это, безусловно, верно для разговоров Ивана со Смердяковым перед его уходом из дома отца, разговоров, в которых он сложным образом сигнализирует своё согласие на действия, которые могут, и действительно, ведут к убийству его отца.

Шекспир соперничает с Достоевским в изображении игры словесных знаков и сигналов, то есть в изображении состояния моральной двусмысленности (глава 12 «Состояния двусмысленности»). Тема соучастия и морального двуличия захватывает Шекспира в нескольких сценах с участием короля Иоанна и его камердинера Хьюберта в пьесе «Король Иоанн». Иоанн намекает Хьюберту (этакая «подмигивающая власть»), что хочет избавиться от принца Артура, законного наследника трона короля Ричарда. Но когда он получает известие о смерти Артура, он выбирает линию защиты, напоминающую Смердякова в его последних встречах с Иваном: «Но ты понял меня по знакам, / И снова в знаках ты разговаривал с грехом; / Да, без остановки, ты позволил своему сердцу согласиться». Эти слова также мог бы произнести более честный Иван.[[32]](#footnote-32)

Имена Ницше и Достоевского постоянно упоминаются вместе в современной европейской литературе и мысли. Достоевский ничего не знал о Ницше или его работе. С другой стороны, Ницше читал Достоевского и был очарован его произведениями. Он читал «Записки из мёртвого дома», искажённую версию «Записок из подполья», «Бесов» и, вероятно, «Идиота». По-видимому, он не читал «Преступление и наказание» или «Братьев Карамазовых». Открытия Шопенгауэра, Стендаля и Достоевского, как утверждал Ницше, были важнейшими событиями в его жизни. Он высоко ценил творчество Достоевского как «наиболее ценное психологическое материал известный мне — я благодарен ему необычайно, несмотря на то, что он противоречит моим глубочайшим инстинктам».[[33]](#footnote-33) Ницше, безусловно, нашёл в Достоевском богатый материал, подтверждающий его представление о кризисе нигилизма. И Достоевский, и Ницше, каждый по-своему, постулируют моральный и духовный кризис европейской цивилизации: обесценивание высших ценностей. Ницше искал «противодействие» в создании новых ценностей, в философском взгляде, который принимал бы мир таким, каков он есть, то есть \*\*безразличным к ценностям\*\*. Достоевский, с другой стороны, обратился к традиционным христианским ценностям как к решению проблемы нигилизма. Однако христианские ценности Достоевского не помешали Ницше в полной мере оценить его творчество. Он отнёс его работы к категории утвердительного искусства, к категории трагиков, которые имеют мужество «представлять ужасные и сомнительные вещи», не боясь их. Защищая свою точку зрения, что «не существует пессимистического искусства», Ницше добавляет: «Искусство утверждает. Иов утверждает... Как освобождает Достоевский!» [[34]](#footnote-34)

Понимание сложного сообщества интересов между Достоевским и Ницше, безусловно, затруднялось традицией интерпретации Ницше, которая пыталась напрямую перевести его философские идеи и образы в конкретные социально-исторические и даже политические термины. С этой точки зрения, «сверхчеловек» Ницше был трансформирован в хищного «аморалиста» и «супермена» начала XX века в литературной и политической мысли. В этом ключе Раскольников Достоевского был воспринят как предвосхищение так называемого аморалиста-сверхчеловека Ницше. Независимая жизнь мыслей Ницше в культуре XX века — то, что русские называют «ницшеанством» (Ницшеанство) — конечно, не может быть проигнорирована. Это тоже часть кризиса нигилизма, предсказанного философом, и сам Ницше виновен в пренебрежении социальными и политическими последствиями своих идей; но история идей Ницше не должна использоваться для того, чтобы затмевать его фундаментальные философские проблемы или скрывать очень реальное родство между Ницше и Достоевским как художников-философов и философов-художников. Недаром Ницше написал после первого прочтения Достоевского: «Инстинкт родства... заговорил со мной мгновенно».[[35]](#footnote-35)

Конечно, можно «выбрать сторону» в дискуссии о Ницше и Достоевском, как это сделал русский философ Николай Бердяев, написав: «Он [*Достоевский – прим.перев.*] знал не меньше, чем знал Ницше, но он знал и то, чего Ницше не знал».[[36]](#footnote-36) Однако что делает сопоставление Достоевского и Ницше интересным, так это то, что они, кажется, «знают» то, что знает другой; оба постоянно выступают против самих себя в своих исследованиях человеческого состояния; оба глубоко знают больше, чем хотят знать. Они — художники-мыслящие, которые, каждый по-своему, не могут смириться с миром, каким они его видят.

«Исследование религиозной философии Достоевского остаётся серьёзной задачей на будущее», — писал Вячеслав Иванович Иванов в главе «Теологический аспект» в конце своей работы \*Достоевский\* (1932), которая включала и развивала части более ранних его исследований о Достоевском. Иванов жаловался: «В наши современные, более трезвые времена исследование почти исключительно сосредоточено на формальных проблемах»[[37]](#footnote-37). В «Теологическом аспекте» Иванов решительно утверждает христианский характер и замысел искусства Достоевского, глубоко укоренённого в личной духовной жизни и видении Достоевского. Иванов писал о «непоколебимой скале схоластической теологии, имя которой на языке святого Фомы Аквинского — \*Sacra Doctrina\*». Иванов продолжает: «Мы имеем равное право говорить, — с определёнными оговорками, — о "доктрине", изложенной Достоевским. Оба автора делают её "конечной целью всего и каждой части" — процитируем слова Данте о его собственном произведении... привести [живых] в состояние блаженства».[[38]](#footnote-38) Однако Иванов подчёркивает «динамический и трагический» характер «апологетики Достоевского».[[39]](#footnote-39) Утверждение искусства Достоевского достигается через постоянные усилия. «Ад, который он побеждает, — это разбросанная часть его самого, и пламя Чистилища жжёт его бесконечными муками. Его крик к Богу — всегда "из глубины взываю к Тебе" (de profundis clamavi). От Беатриче, ждущей его на небесах, до него не доходят знаки. Только "святая болезнь" иногда приоткрывает ему занавес на вход в рай»[[40]](#footnote-40). Борьба Достоевского в его искусстве, как и борьба его героев и героинь, остаётся неразрешённой, но, по мнению Иванова, эта борьба подавляюще указывает на выход.

Красноречие и риторика Иванова в его книге могут отпугивать. Слово «доктрина», безусловно, провокационный выбор для определения того, что Иванов сам признаёт сложным художественным видением вселенной Достоевского. Иванов верил в «великое органическое единство творчества Достоевского в целом». Однако нигде в своих произведениях, кроме «Теологического аспекта», он не исследует подробно религиозную философию Достоевского и то, как она находит выражение в его поэтике. В своих нескольких исследованиях о Достоевском Иванов внёс чрезвычайно ценный вклад в понимание его искусства. Особенно ценными были его ранние обсуждения формы и динамики «романа-трагедии» Достоевского; его исследование слоёв мифа в романах Достоевского; его восприятие полифонического характера вселенной Достоевского и, связанное с этим понятием, его этико-религиозная концепция реализма Достоевского, основанная в основном на понятии «ты есть».

Критик и философ Михаил Бахтин унаследовал самые глубокие религиозные озабоченности Иванова; он, безусловно, наиболее полно развил его мысли в области поэтики. В своём обзоре научной литературы о Достоевском в первой главе «Проблем поэтики Достоевского» (2-е изд. 1963) Бахтин признаёт в Иванове автора, который выдвинул «основополагающий [религиозно-этический] принцип» в искусстве Достоевского. Однако Бахтин замечает, что, хотя Иванов «внёс его в монологически формулированное авторское мировоззрение... он не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом, лежащим в основе его художественного видения мира». «Основной принцип» Иванова интересует Бахтина не как «этико-религиозный принцип, лежащий в основе абстрактного мировоззрения», а только в той мере, в какой он управляет «конкретным литературным построением».

Только этот аспект «существенен для литературоведа». Бахтин говорит о «фундаментальной новации, которую представляет [поэтика] Достоевского, её органическом единстве в пределах всего творчества Достоевского», но отказывается от намерения исследовать это единство в своей книге. Тем не менее, парадоксальным образом отправной точкой Бахтина является показать, «как этот принцип [“этико-религиозный принцип”] становится принципом, лежащим в основе [художественного видения мира Достоевского]»[[41]](#footnote-41). Можно с уверенностью сказать, что исследование религиозной философии Достоевского, или, как называет её Иванов, более общо, его «философии жизни», хотя и находится на периферии забот Бахтина, в сущности, составляет её невидимый центр.

В \*Поиске формы у Достоевского: Исследование его философии искусства\* (1966) и позже в нескольких частях моего исследования \*Искусство Достоевского\* (1980) я изложил своё видение философии искусства романиста. Там я сосредоточил внимание на концепции Достоевского о духовно-религиозном поиске человека идеала, красоты, истины — в конечном счёте, Христа; я определил это широко как «поиск формы». Центральной для религиозно-философской точки зрения Достоевского является идея постоянного напряжения по отношению к идеалу, постоянного процесса преодоления и самопреодоления перед лицом того, что Достоевский называл «противоположными доказательствами». Моя дискуссия о Бахтине (глава 15 «Поэтика Бахтина о Достоевском и "Декларация религиозной веры" Достоевского») в значительной степени представляет собой попытку соотнести мои взгляды с точкой зрения Бахтина на поэтику Достоевского. Иными словами, эссе является попыткой пролить свет на связь, которую российский критик мимоходом устанавливает между поэтикой Достоевского и его религиозной философией.

Достоевский довольно ясно выражает свою центральную религиозно-философскую идею в своём важном письме к Н. Д. Фонвизиной в феврале 1854 года, в своём дневнике (16 апреля) в 1864 году, а также в нескольких других местах своих произведений. В письме к Фонвизиной он характеризует свою веру в парадоксальных терминах: его «жажда верить» становится «тем сильнее», чем больше он сталкивается с «противоположными доказательствами». Достоевский описывает себя как «ребёнка неверия и сомнения», как человека, находящегося в постоянной борьбе, который имеет лишь «моменты» веры и покоя. Здесь Достоевский вновь возвращается к парадоксу в определении своей веры: его светлый, духовно завершённый и эстетически совершенный образ Христа настолько убедителен, что даже если кто-то «доказал» бы ему, что «Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа», то ему «хотелось бы оставаться с Христом, нежели с истиной».[[42]](#footnote-42)

Личное кредо Достоевского становится основой его религиозной философии истории и жизни. История человечества и история каждого отдельного человека — это «только развитие, борьба, стремление и достижение» цели «небес Христа». Существование человека на земле по определению несовершенно, потому что человек «стремится к идеалу, противоречащему его природе». («Природа Бога прямо противоположна природе человека».) Тем не менее, это существование становится жизнеспособным благодаря стремлению или борьбе. Человек на земле — а это, пожалуй, основная вера Достоевского — вечно «достигает, борется и, через все поражения, снова сосредотачивается на идеале». Духовное здоровье для Достоевского характеризуется движением — не бессмысленным движением, не движением, завершающимся достижением цели, а движением, отражающим напряжение по отношению к идеалу. (Христос для Достоевского — это «идеал человека во плоти».) Достоевский утверждает этот «закон стремления к идеалу» как «закон природы».[[43]](#footnote-43)

Взгляд Бахтина на незавершённый диалогический характер всех аспектов романов Достоевского — или, как он говорит, «диалогичность последнего целого»[[44]](#footnote-44) — частично является развитием концепции Достоевского о движении и стремлении, его идеи о том, что состояние человека отмечено постоянным духовным кризисом. Некоторые ключевые идеи концепции Бахтина о поэтике Достоевского — «новая художественная позиция» русского романиста, которая «утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершённость и нерешенность героя» — полностью согласуются с выраженными Достоевским идеями о «законе стремления». «Каждому персонажу Достоевского дано "думать и искать высшие вещи"»,[[45]](#footnote-45) — пишет Бахтин. Достоевский, автор, осмысляется как искатель в своих собственных произведениях. Среди «голосов» или «миров сознания» Достоевский «ищет высшую авторитетнейшую установку»; «в образе идеального человека или в образе Христа представляет ему разрешение идеологических исканий».

Однако для Достоевского, как подчёркивает Бахтин, нет разрешения ни для него самого, ни для его персонажей в их стремлении. Человек постоянно ищет истину в мире конфликтующих «истин», других «голосов»; его достижение, достижение «человека», которого мы встречаем в романах Достоевского, — это процесс постоянного стремления преодолеть другие «истины», другие «голоса», «противоположные доказательства» внутри и вне себя. В этой борьбе человек находится в отношении к истине — в напряжении по отношению к ней. «Идеальная ориентация (истинное слово) и её потенциал», как пишет Бахтин, «никогда не упускаются из виду», они буквально «всегда перед глазами».[[46]](#footnote-46) «Не вера (в смысле конкретной веры в ортодоксию)», пишет Бахтин, «а чувство веры, то есть целостное отношение... к высшей и конечной ценности».[[47]](#footnote-47) В той мере, в какой романы Достоевского — то есть человек, каким он представлен в них — демонстрируют это постоянное стремление, это сознательное или бессознательное напряжение по отношению к идеалу перед лицом «противоположных доказательств», в той мере можно утверждать, что «декларация религиозной веры» Достоевского, как выразился Бахтин, или его религиозная «доктрина», как утверждал Иванов, играет органическую роль в художественной структуре романов Достоевского.

Заключительное эссе, глава 16 «Последняя остановка: добродетель и бессмертие в "Братьях Карамазовых"», было написано некоторое время до эссе о Бахтине, и в нём отсутствует заранее заданная теоретическая основа. Тем не менее, оно «происходит» в контексте, исследованном Бахтиным, а именно в вопросе о позиции автора в произведениях Достоевского. Бахтин решительно утверждал в предисловии к изданию своей книги о Достоевском 1963 года: «Критики склонны забывать, что Достоевский — прежде всего художник (правда, особого типа), а не философ или публицист».[[48]](#footnote-48) Позднее, говоря о публицистических произведениях Достоевского в различных журналах и его «Дневнике писателя», Бахтин ещё более подчёркивает различие между Достоевским как художником и Достоевским как публицистом или философом.

В этих статьях Достоевский выражал определённые философские, религиозно-философские и социально-политические идеи, выражал их там (то есть в статьях) как свои собственные подтверждённые идеи в систематически монологической или риторически монологической (фактически журналистской) форме. Эти идеи иногда он высказывал и в письмах к разным корреспондентам. То, что мы имеем в статьях и письмах, — это, конечно, не образы идей, а прямо выраженные монологически подтверждённые идеи. Но мы встречаем эти «идеи Достоевского» и в его романах. Как их воспринимать в художественном контексте его творческой работы? [[49]](#footnote-49)

Бахтин прямо отвечает на свой вопрос: «Совершенно так же, как и идеи Наполеона III в "*Преступлении и наказании*", с которыми Достоевский-мыслитель был совершенно несогласен, или идеи Чаадаева и Герцена в "Подростке", с которыми Достоевский-мыслитель был отчасти согласен».[[50]](#footnote-50) Ответ Бахтина не совсем полезен. Если Достоевский-мыслитель «частично согласен с идеями [Чаадаева и Герцена]» в романе, которым руководит Достоевский-художник, то радикальное различие между художником и мыслителем размывается. Тем не менее, Бахтин абсолютно прав, утверждая, что «идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму своего бытия, превращаются в художественные образы идей... Они сплошь диалогизуются и вступают в большой диалог романа на совершенно равных правах с другими образами людей».[[51]](#footnote-51)

Этот процесс преобразования в диалог, безусловно, постигла идея, которую Достоевский громогласно высказал в своём *«Дневнике писателя»* в декабре 1876 года в статье под названием «Голословные утверждения»: «я объявляю (опять-таки *пока* бездоказательно), что любовь к человечеству даже совсем немыслима, непонятна и *совсем невозможна без совместной веры в бессмертие души человеческой*»[[52]](#footnote-52) (курсив Достоевского). Однако, попав в *«Братья Карамазовы»,* эта идея становится «полностью диалогизированной». Иван Карамазов выражает по сути ту же идею, что и Достоевский в своём «*Дневнике писателя*»: «Нет добродетели, если нет бессмертия», — заявляет Иван. Однако эта идея подвергается резкой критике в *«Братьях Карамазовы*х» и, как и следовало ожидать, оказывается недостаточной именно потому, что она сформулирована произвольно и догматично. Можно делать «голословные утверждения», но в жизни (в литературе) эти утверждения могут иметь неожиданные последствия, столь же произвольные, как и сами утверждения, породившие их. Именно догматическое настаивание Ивана на связи между добродетелью и бессмертием (он находит мало добродетели на земле) приводит его к краху. В конечном итоге Достоевский отказывается от всех формульных уравнений и прямолинейных попыток разрешить проблему взаимосвязи добродетели и бессмертия. Проблема не может быть решена рационально: её можно только бесконечно растворять в свободном усилии любви. Любовь для Достоевского — это самый прямой путь к вере.

Собранные в этой книге эссе были написаны за последние двадцать лет. Большинство из них были опубликованы отдельно в более ранних версиях. Почти все эти исследования подверглись некоторым изменениям или расширению. Некоторые публикуются здесь впервые (главы 2, 3, 5, 15). В конечном итоге связывающим звеном между этими исследованиями являются пересекающиеся пути моих собственных исследований. Я не следовал, по крайней мере сознательно, какому-то конкретному критическому подходу или теории, хотя я был бы рад дать своей книге подзаголовок «Эссе в духе традиционной критики», если бы Джордж Стайнер не предвосхитил этот подзаголовок в своей книге *«Достоевский или Толстой: Эссе в духе традиционной критики».* Однако проблемы, которые занимают как литературу, так и критику, старше даже старой критики. В сущности, я стремился лишь к тому, чтобы сфокусироваться и различить форму и движение некоторых из этих проблем.

1. В. В. Розанов, Легенда о Великом Инквизиторе (Берлин, 1924), стр. 40-41. [↑](#footnote-ref-1)
2. Вячеслав И. Иванов, Достоевский и роман-трагедия в Собрании сочинений (Брюссель, 1986), т. 4, стр. 52. [↑](#footnote-ref-2)
3. [↑](#footnote-ref-3)
4. Достоевский, ПСС, том 23, стр. 31. Шиллер, по мнению Достоевского, был более близок и значим для России, чем для какой-либо другой нации за пределами Германии. [↑](#footnote-ref-4)
5. М. Е. Салтыков-Щедрин, "Светлов, его взгляды, характер и деятельность", в А. А. Белкин, ред., Ф. М. Достоевский в русской критике (Москва, 1956), стр. 231. [↑](#footnote-ref-5)
6. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, ред. и пер. Кэрил Эмерсон (Миннеаполис, Миннесота, 1984), т. 8, стр. 88. [↑](#footnote-ref-6)
7. Достоевский, Полное собрание сочинений, т. 29, кн. 1, стр. 128-129. [↑](#footnote-ref-7)
8. Достоевский, ПСС, том 22, кн. 1, сс. 28-29. [↑](#footnote-ref-8)
9. Конечно, следует отметить, что Тургенев также глубоко переживал насилие русской жизни. В детстве он рос на имении своей деспотичной матери, окруженный физической и социальной жестокостью крепостного права. Эти переживания оставили на нем глубокий след: не только ненависть к крепостничеству, но, безусловно, и глубокие психологические раны. Можно лишь гадать, насколько личный опыт Тургенева с насилием повлиял на то, что он содрогался от всего, что "скрыто там" в душах мужчин и женщин, наблюдавших за казнью Тропмана. В любом случае, несомненно, что он внутренне переживал опыт насилия совсем иначе, чем Достоевский. [↑](#footnote-ref-9)
10. Антон П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах: Письма в двенадцати томах, том 4 из Писем (Москва, 1976), стр. 32. [↑](#footnote-ref-10)
11. См. рассказ Чехова "Три года" (1894). [↑](#footnote-ref-11)
12. Толстой, ПСС, том 66, стр. 254. [↑](#footnote-ref-12)
13. Толстой, ПСС, том 66, стр. 253-254. [↑](#footnote-ref-13)
14. М. Горький, Материалы и исследования, ред. С. Д. Балухатый и В. А. Десницкий (Москва-Ленинград, 1941), том 3, стр. 135-136. [↑](#footnote-ref-14)
15. Достоевский, ПСС, том 28, кн. 1, стр. 229. [↑](#footnote-ref-15)
16. Полное собрание сочинений месье виконта де Шатобриана (Париж, 1826-1828), том 11, стр. 288. [↑](#footnote-ref-16)
17. Дмитрий Мережковский, "Тургенев", в Полном собрании сочинений (Москва, 1914), том 18, стр. 58. [↑](#footnote-ref-17)
18. Достоевский, ПСС, том 27, стр. 65. [↑](#footnote-ref-18)
19. Рассказы Тургенева "Постоялый двор", "Переписка" и "Дневник лишнего человека", например, предвосхищают акценты в "Записках из подполья" и поздних произведениях Достоевского. См. мою статью "Тургеневский «Постоялый двор»: философская новелла'", Russian Literature 16 (1984): 411-420, где я обсуждаю постановку Тургеневым проблемы богооправдания, что станет важной темой в "Братьях Карамазовых". [↑](#footnote-ref-19)
20. Достоевский, ПСС, том 22, стр. 106. [↑](#footnote-ref-20)
21. В. И. Белинский, Полное собрание сочинений (Москва, 1956), том 12, стр. 433. [↑](#footnote-ref-21)
22. Цитата по Н. К. Гудзий, "Толстой и Достоевский", Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960 (Тула, 1960), стр. 114. [↑](#footnote-ref-22)
23. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870-1894 (Санкт-Петербург, 1910), стр. 117. [↑](#footnote-ref-23)
24. "Художество Толстого, быть может, более совершенное, чем художество Достоевского, — его романы лучшие в мире романы. Достоевский более сильный мыслитель, чем Толстой". Николай Бердяев, Миросозерцание Достоевского (Париж, 1968 [1921]), стр. 19. [↑](#footnote-ref-24)
25. Толстой, ПСС, том 63, стр. 142. [↑](#footnote-ref-25)
26. См. главу 11, примечание 9, где я цитирую критику Страхова. [↑](#footnote-ref-26)
27. Джордж Стайнер, "Толстой или Достоевский: Эссе в духе традиционной критики". (Нью-Йорк, 1959), с.283 [↑](#footnote-ref-27)
28. См. Дэвис, "Толстой, Лермонтов и другие" в Русская литература и современная английская проза: Сборник критических эссе, под ред. Дональда Дэви (Чикаго, 1965), стр. 164, 169. [↑](#footnote-ref-28)
29. См. Дэвис, "Толстой, Лермонтов и другие" в Русская литература и современная английская проза: Сборник критических эссе, под ред. Дональда Дэви (Чикаго, 1965), стр. 169. [↑](#footnote-ref-29)
30. Джордж Стайнер, "Толстой или Достоевский: Эссе в духе традиционной критики". (Нью-Йорк, 1959), с.283 [↑](#footnote-ref-30)
31. По вопросу поэтики "дидактической литературы" в целом см. важную статью Гэри Сола Морсона "Читатель как вуайерист: Толстой и поэтика дидактической литературы", специальный выпуск: Л. Н. Толстой 1828-1910-1978, Канадско-американские славянские исследования, том 12, №4 (зима 1978): стр. 465-480. Морсон справедливо утверждает, что "эти произведения [дидактическая литература] не игнорируют литературные конвенции, они бросают им вызов" (стр. 467). [↑](#footnote-ref-31)
32. Возможно, стоит отметить, что имя Иван в русском языке является одной из форм имени Иоанн. [↑](#footnote-ref-32)
33. Письмо Георгу Брандесу, 20 ноября 1888 г., в Избранные письма Фридриха Ницше, под ред. и пер. Кристофера Миддлтона (Чикаго, 1969), стр. 327. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ницше, Воля к власти, пер. Уолтера Кауфмана и Р. Дж. Холлингдейла (Нью-Йорк, 1968), стр. 434-435. [↑](#footnote-ref-34)
35. Письмо Францу Овербеку, 23 февраля 1887 г., Письма Ницше, стр. 260-261. [↑](#footnote-ref-35)
36. Бердяев, стр. 59. [↑](#footnote-ref-36)
37. Иванов, Свобода и трагическая жизнь: исследование о Достоевском. с.109-110См. примечание 1, глава 14, где обсуждается сложная история оригинального (ныне утраченного) русского текста Иванова. [↑](#footnote-ref-37)
38. Иванов, Свобода и трагическая жизнь: исследование о Достоевском, с.109-110 [↑](#footnote-ref-38)
39. Иванов, Свобода и трагическая жизнь: исследование о Достоевском, с.110 [↑](#footnote-ref-39)
40. Иванов, Свобода и трагическая жизнь: исследование о Достоевском, с.112 [↑](#footnote-ref-40)
41. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, ред. и пер. Кэрил Эмерсон (Миннеаполис, Миннесота, 1984), т. 8, стр. 11. [↑](#footnote-ref-41)
42. Достоевский, ПСС, том 28, кн. 1, стр. 176 [↑](#footnote-ref-42)
43. Достоевский, ПСС, том 20, кн. 1, стр. 172-175 [↑](#footnote-ref-43)
44. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 18. [↑](#footnote-ref-44)
45. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 87 [↑](#footnote-ref-45)
46. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 98 [↑](#footnote-ref-46)
47. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 294 [↑](#footnote-ref-47)
48. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, стр. 4 [↑](#footnote-ref-48)
49. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского стр. 91-92 [↑](#footnote-ref-49)
50. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского стр. 91-92 [↑](#footnote-ref-50)
51. Михаил М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского стр. 92 [↑](#footnote-ref-51)
52. Достоевский, ПСС, том 24, стр. 49. [↑](#footnote-ref-52)