

Н.Д. ТАМАРЧЕНКО

«ЭСТЕТИКА
СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА»
М.М. БАХТИНА
И РУССКАЯ
ФИЛОСОФСКО-
ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Издательство Кулагиной
Москва
2011

Своеобразие романа
в религиозно-философском
освещении

К теории романа у Бахтина, как мы уже говорили, относятся не только работы об эпосе и романе и о слове в этом жанре, но и – в меньшей мере – книги о Достоевском и Рабле. В идее родства романа как жанра с гротескными формами – и структурного, и исторического – предшественников у него, по-видимому, не было. Но обсуждаемая теория имеет и другие аспекты.

Во-первых, это вопрос о своеобразии жанра романа у Достоевского, который на рубеже веков оказался точкой схождения важнейших эстетических и поэтологических проблем. Соотношение концепции полифонического романа с философскими определениями жанра, предложенными Розановым и Мережковским, вообще еще не рассматривалось, а её преемственная связь с идеями Вяч. Иванова хоть и считается хорошо известной, понята весьма приблизительно.

Во-вторых, возникший по поводу Достоевского вопрос о *романе и трагедии* имеет гораздо более общий характер и связан для Бахтина и Вяч. Иванова (общим источником идей которых в данном случае был трактат Ницше) с проблемами генезиса жанра и своеобразия его исторических судеб.

Возможно и необходимо рассмотреть также отношение бахтинской концепции жанра к двум противоположным направлениям в его теории, сложившимся к началу 1920-х годов: «антигегелевскому» (А.Н. Веселовский и Вяч. Иванов) и «гегелевскому» (Г. Лукач). И то, и другое особенно актуально потому, что роль идей Бахтина в истории теоретического осмысления специфики романа еще не только практически не исследована, но даже и не столь очевидна для всех, как это кажется на первый взгляд.

В-третьих, в этой же области есть некоторые вопросы, частные по отношению к теории романа, но зато имеющие первостепенную важность для понимания его истории: истоков и исторических судеб. К ним относятся проблема *театрального хротона* (интересовавшая также П.А. Флоренского) и культурфилософская проблема *тела*, активно обсуждавшаяся на рубеже веков (Ницше, В.В. Розанов, Фрейд, Андрей Белый). С нею тесно связано предложенное в книге о Рабле противопоставление двух образов тела в культуре – классического и гротескного. Необходимо рассмотреть вопрос об источниках этой антитезы в истории эстетики, на которые мог опираться Бахтин, и выявить отношение его идеи к традиции.

Наконец, к обозначенному нами кругу проблем, несомненно, относится полнота и взаимосвязь *самосознания и телесности* в истории философии и словесного творчества. В системе идей Бахтина противоположность и одновременно взаимодополнительность этих категорий озаменована соотношением друг с другом важнейших идей двух его монографий: о Достоевском и о Рабле. Из его предшественников со всей определенностью и остротой эту проблему увидел и охарактеризовал в одной из своих незавершенных работ А. Белый.

В соответствии с изложенными соображениями, материал в этой части книги распределен по трем главам.

Глава 7.

Поэтика романа у Достоевского:

тип героя, роль идеи, жанр

(Бахтин и Розанов, Мережковский,

Вяч. Иванов)

Нужно ли искать истоки бахтинской трактовки романа Достоевского как *типа художественного целого* в русской религиозной философии, если существует авторский анализ литературно-критических и научных работ на эту тему, включавший еще в книге «Проблемы творчества Достоевского» (ПТД – далее мы будем говорить в основном именно об этой, первой редакции книги) философскую критику?

На мой взгляд, специальное обращение к указанной традиции вполне оправдано¹. Обзор, написанный Бахтиным, сначала выделяет только одну проблему: об **идеях героев** писателя философы говорят так, как если бы эти идеи прямо выражали позицию автора художественного произведения. Но в дальнейшем автор книги рассматривает также философские суждения о **форме** романов Достоевского. Правда, в этом случае – одного только Вяч. Иванова, хотя по этому поводу высказывались и В.В. Розанов, и Д.С. Мережковский.

Такая избирательность сама по себе нуждается в объяснении, о чем речь впереди. Пока достаточно констатировать правомерность сопоставления концепции полифонического романа не только со знаменитой статьей «Достоевский и роман-трагедия», но и с другими философскими исследованиями, *затрагивавшими вопросы поэтики романа у Достоевского*.

Конечно, отбор работ о творчестве писателя у Бахтина, как он и предупреждает, «субъективен»: речь идет лишь о тех из них, «которые ближе всего подошли к основной особенности Достоевского, как мы её понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса...» (СС. II, С. 14). Главное же, что отделяет позицию Бахтина, выраженную в этом тезисе, от подходов его предшественников, – утверждение **одновременно самостоятельности** сознаний героев по отношению к автору и их **необъективированности**: «Сознание героя дано как другое, **чужое** сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания» (Там же. С. 12).

Заметим, что в исследовательской литературе не только привычной нормой, но и единственно возможной реализацией творческой установки автора считается совершенно иное соотношение его с героем: чуждость автору изображенного сознания *равнозначна* его объективированности, а близость к нему означает определенные вариации или трансформации самого «авторского сознания». Оба я, «свое» и «чужое», включены в контекст *субъект-объектных отношений*: иные отношения «по умолчанию» считаются невозможными². На этом фоне очевиднее тот факт, что у Бахтина сформулирована идея совершенно особой, *небывалой субъектной структуры*, присущей, с точки зрения ученого, произведениям Достоевского и основанной на *субъект-субъектных, диалогических отношениях*. Эта структура и охарактеризована с помощью понятия «полифония»³.

Поскольку нам в дальнейшем придется соотносить с концепцией Бахтина идеи некоторых русских религиозных философов рубежа веков, стоит предварительно аргументировать наше *полное и безоговорочное приятие* теории полифонического романа, которое *проистекает* из нашего понимания этой теории⁴.

Дело в том, что в продолжающихся уже более полувека спорах о ней сложились и пользуются неизмеримо большей популярностью, нежели наша точка зрения, две традиции: либо её признают, но с такими оговорками, которые уничтожают саму её сущность, либо её безоговорочно отрицают – как идею, противоречащую текстам Достоевского и пафосу его творчества. Рассмотрим оба подхода внимательнее.

1. Для первой тенденции характерны, в частности, высказывания такого известного специалиста по Достоевскому, как Г.М. Фридендер. В работе «Достоевский и Лев Толстой», например, сказано: «Драматический характер композиции “Анны Карениной” привел к нарастанию в романе по сравнению с другими произведениями Толстого того начала, которое М.М. Бахтин (начисто отказавший в нем Толстому) обозначил применительно к Достоевскому как “полифоничность”. В романе не один и не два, но много голосов, не одна, а несколько “правд”»⁵.

Первое, что можно сказать по этому поводу, – что «несколько правд» (как минимум – две) легко обнаружить в любой трагедии. Второе – что «полифония» у Бахтина вовсе не тождественна «разноречию» или «разноголосице», да и вообще «диалогизму», точно так же, как «монологизм» не означает наличие лишь одного голоса (автор-повествователя) или двух: его и главного героя. Заметим, что, говоря о «голосах», критик Бахтина имеет в виду, несомненно, персонажей как субъектов речи, что верно, но недостаточно⁶.

Столкновение разных голосов и связанных с ними точек зрения на изображенных персонажей и события, по мнению Бахтина (в работе «Слово в романе»), свойственно всем романам, принадлежащим к одной из двух главных линий исторического развития жанра («диалогической»). Иначе говоря, эта особенность к противопоставлению «монологического» и «полифонического» типов романа прямого отношения не имеет. Бахтин же видит у Достоевского совсем иное: «множественность равноправных сознаний с их мирами» (СС. VI, 10. Подчеркнуто мной – Н.Т.). Сознания «ведущих» героев не только рав-

ноправны (и друг с другом, и с видением событий автором-повествователем). Каждое из них – полноценный кругозор, включающий в себя *все* важнейшие события и обстоятельства и *всех* «ведущих» персонажей в качестве «своего» мира.

У Достоевского *миры героев*, действительно, *изображены* в первую очередь в их *собственном кругозоре*: так, уже в «Двойнике» или в «Записках из подполья» все, что окружает героя, дано изнутри его сознания; но только в романах таких сознаний несколько. Между тем, миры, например, Анны и Левина изображены прежде всего в «объемлющем» их авторском кругозоре, а уже затем – в определенной мере и с их собственной точки зрения.

С целью обозначить именно *объемлющий* характер авторского видения героев и их мира, Бахтин и ввел понятие «монологического романа»⁷. Но как раз вопрос о субъектной структуре романа в целом и о способе *завершения* романа в этом его аспекте критик Батина не считает нужным ни ставить, ни рассматривать. Отсюда и его вывод: «Таким образом, “монологизм” и “полифонизм” в “Анне Карениной”, вопреки мнению М.М. Бахтина, *существуют*, не отрицая и не исключая друг друга» (Там же).

Если вкладывать в заковыченные термины то содержание, которое они имеют у Бахтина, а не какое-либо иное, такое «мирное сосуществование» невозможно: объемлющий авторский кругозор или есть, или его нет. Но, к сожалению, эта категория, как правило, совершенно не принимается во внимание⁸. И в результате возникает естественное для такого подхода к предмету недоумение: и у Толстого, и у Достоевского «голос автора» (повествователя) ведь есть, есть и «голоса персонажей»; отчего же Бахтин настаивает на каком-то принципиальном различии между «монологизмом» и «полифонизмом»? Видимо, все дело в оценочной роли этих категорий в его системе идей⁹.

Итак, подлинное содержание обсуждаемых понятий подменено иным, к которому Бахтин не имеет никакого отношения и за которое он отвечать никак не должен¹⁰. Но зато все же сохранена направленность этих понятий на их настоящий предмет: речевую и субъектную структуру романов Достоевского. В них, по крайней мере, не вкладывается внехудожественная, чисто идеологическая значимость. Тем не менее, мысль Бахтина в такой её передаче утрачивает определенность своего поэтологического значения.

2. Суть второй тенденции может быть уяснена, если обратиться к полемике с Бахтиным другого известного исследователя Достоевского – В.Е. Ветловской. В специальной работе «Теория “полифонического романа” М.М. Бахтина и этическое учение Достоевского» она рассматривает книгу этого ученого в ряду современных работ (Д. Уолша, Р. Лаута), посвященных *философии* писателя. В оценке названной теории автор статьи отталкивается от идеи А.В. Гулыги, по мнению которого Бахтин, «чтобы сказать доброе слово о христианстве, вынужден был уравнивать его в правах с проповедью атеизма». Принимая этот несколько неожиданный тезис (где же это Бахтин проповедовал атеизм?), автор статьи не соглашается лишь списывать такое отношение к христианству на цензуру, полагая, что создатель теории полифониче-

ского романа уравнивал два учения, а вместе с ними «и добро, и зло», вполне искренне и с неподдельным энтузиазмом¹¹. Здесь нельзя не заметить, что обвинения Бахтина в недостаточном христианстве или прямо – в антихристианстве, по своей бездоказательности и (фанатичной зачастую) безапелляционности равны разве что лишь обвинениям его же – в другое, правда, время – в недостаточном марксизме или в антимарксизме. Правда и то, что прежние обвинения были куда опаснее.

Что же касается собственно содержания теории Бахтина, то приведенные из его книги цитаты в статье В.Е. Ветловской комментируются следующим образом:

«Это “некоторое событие” в том и состоит, что оно объединяет “равноправные” (и, подчеркнем, разнонаправленные) голоса отдельных персонажей <...> В этой “полноценности”, т. е., говоря другим языком и уточняя, неподотчетности, неоспоримости всех и каждого, со всеми их “сознаниями” и “голосами”, и заключается, по мысли Бахтина, заслуга “полифонического” романа» (с. 29).

Обращает на себя внимание легкость, с которой исследователь Достоевского добавляет к сказанному Бахтиным свои «уточняющие» определения или переводит термины философа на свой язык, считая, по видимому, свой вариант изложения чужих идей более адекватной их передачей.

К сожалению, это иллюзия. Говоря о «единстве некоторого события» (СС. VI, 10), философ имел в виду событие не просто «объединения», а «взаимодействия полноценных сознаний», «событийное взаимодействие сознаний» (Там же. С. 13, 14. Ср.: с. 85) или, несколько иначе, «конкретное событие организованных человеческих установок и голосов» (Там же. С. 106). Это *взаимодействие*, столь настойчиво подчеркиваемое, относится не только к сознаниям героев, но также и к их мирам: «миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом» (Там же. С. 34). В чем же смысл такого взаимодействия, с точки зрения Бахтина? На этот вопрос философ дает ответ в главе об идее у Достоевского:

«Идея – это **живое событие**, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний. Идея в этом отношении подобна **слову**, с которым она диалектически едина. Как и слово, идея по природе диалогична, монолог же является лишь условной композиционной формой её выражения...» (СС. VI, 99-100).

Конечно, такое понимание идеи связано у Бахтина с представлением о «диалогической природе истины». Так, в сократическом диалоге – одном из важнейших, с его точки зрения, источников романа – происходит «событие искания и испытания истины» (СС. VI, с. 125-126). Но разве событие такого рода равнозначно утверждению «равноправия» христианства с атеизмом, а добра со злом? Тогда и диалог Христа с искушавшим его дьяволом в пустыне – тоже демонстрация относительности этических критериев...

О каком именно «равноправии» голосов, т. е. личных *позиций* (у Бахтина сказано о равноправии «сознаний с их мирами» – СС. VI, 10), может идти речь в условиях открытого (нерешенного) события «иска-

ния и испытания истины)? По-видимому, имеется в виду следующее: *неизвестно и не может быть известно заранее*, чья позиция и как именно проявит себя в этом испытании; кто из участников события окажется ближе к искомой всеми истине. И более того: для достижения общей цели *одинаково важна и необходима каждая точка зрения*, даже если выяснится, что она была ошибочной. Этот смысл «равноправия» в статье во внимание не принимается.

Наконец, то, каким образом «полноценность» голосов (т. е., по Бахтину, *весомость идей*, воплощенных в слове героев) превратилась у его критика в «неподотчетность и неоспоримость всех и каждого», остается для нас полной загадкой. С целью опровержения этого «релятивистского» тезиса, якобы принадлежащего Бахтину, автор статьи рассматривает позицию Ивана Карамазова, как она дана в романе Достоевского (с. 31-34). Конечно же, эта позиция оспорима. Но откуда же известно, что философ-филолог считал иначе? Не есть ли именно *спор*, по его мысли, – *одна из форм поиска истины и проверки идеи*?

Отказ от попытки вникнуть в мысль Бахтина, прежде, чем подвергать критике его теорию, неадекватное изложение его идей с извращающими их смысл дополнениями и уточнениями и даже в высшей степени странное заявление о том, что Бахтин, якобы «тщательно избегает» приводить «конкретные примеры» (с. 29. Но ведь весь раздел о слове у Достоевского в ПТД, занимающий половину книги, – сплошные примеры!) – все это понадобилось автору статьи для доказательства собственного, заранее заданного **идеологического** тезиса: *Бахтин посредством своей теории утверждал этический релятивизм*. А это, само собой, противоречит «этическому учению Достоевского». Отсюда парадоксальный вывод: Бахтин «низводит и Достоевского на уровень его персонажей» (с. 36). Получается, что подход этого ученого к произведениям писателя, с точки зрения интерпретатора, ничем в принципе не отличается от того метода религиозно-философской критики, которому и была противопоставлена теория полифонического романа¹².

В рассмотренном втором варианте антибахтинской полемики концепция Бахтина – со ссылкой на мнение «многих (хотя, конечно, далеко не всех) литературоведов, изучающих творчество Достоевского» – названа просто «ошибочной» (с. 26). Полное **отрицание** этой концепции сочетается здесь – очень органически – с полным *игнорированием* её действительного **поэтологического** содержания. Внимание критика Бахтина направлено исключительно на *идеологическую* сторону произведений писателя, которая понята в данном случае как утверждение в форме романа определенной, заранее известной и безусловной религиозной истины. Не случайно трактовка Бахтиным особого *статуса идеи* в романах Достоевского не нашла в этой статье *никакого* отклика. Не уловлена в ней и связь между понятиями «голос» и «идея»¹³.

Таким образом, адекватное восприятие идей Бахтина о романе Достоевского – явление у нас весьма редкое¹⁴. Об этом же свидетельствуют некоторые широко известные у нас (благодаря переводам) трактовки этих идей на Западе, например, в книге О. Хансен-Лёве о русском формализме¹⁵.

Вернемся к нашей главной теме. Поскольку теория полифониче-

ского романа акцентировала не предметную (сюжетную или «прагматическую»), а именно *субъектную* сторону изображения героя и мира, религиозно-философская традиция истолкования творчества писателя была Бахтину в общем и целом ближе, чем сугубо филологическая.

С точки зрения строго филологической (особенно – с лингвистической) ни о каких других – по отношению к автору – субъектах мы все-речь говорить не можем, поскольку в литературном произведении нет ничего, кроме слов и их сочетаний, созданных как раз автором. Противостоит же ему не какое-то «сознание» героя, а речевой материал.

«Непосредственный отклик на голоса героев» (по формулировке ученого), по крайней мере, выделял и акцентировал как раз этот, интересующий его, «субъектный» аспект. В то время, как «другие, не поддавшиеся непосредственному идеологическому обаянию», «воспринимали мир Достоевского как обычный мир европейского социально-психологического реалистического романа» (СС. II, С. 14-15). А это как раз означало преимущественное внимание не к субъектной структуре, а к тем «сюжетно-прагматическим связям предметного или психологического порядка», которые, с точки зрения Бахтина, для понимания романов Достоевского «недостаточны» (Там же. С. 13)¹⁶.

Правда, в дальнейшем ученый приравнивает два противоположных подхода – «увлеченное софилософствование с героями» и «объектно безучастный психологический или психопатологический анализ их». Вездь «как теми, так и другими чисто художественные проблемы или вовсе обходятся или трактуются лишь случайно и поверхностно» (Там же. С. 15). Но это заключение явно не относится к статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911): по-видимому, с точки зрения Бахтина, она свободна от сформулированных крайностей и стремится выявить соотношение в романах писателя «идеологического содержания» с их *поэтикой*, проблемы которой трактуются отнюдь не случайно и далеко не поверхностно.

Можно ли утверждать, что такая установка по отношению к творчеству Достоевского возникла в этой статье впервые? Действительно, в 1890-х – 1920-х гг. были, с одной стороны, философские исследования о творчестве писателя (вернее сказать, по его поводу), никак не затрагивавшие вопросы поэтики. Например, книги Л. Шестова «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)» (1922)¹⁷ и Н.А. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (1923)¹⁸. Литература такого рода вообще была огромна¹⁹, так что Бахтин называет лишь самые известные имена. С другой стороны, были также сугубо филологические исследования произведений Достоевского – и даже блестящие («Поэтика Достоевского» Л.П. Гроссмана), не касавшиеся, напротив, содержания философских идей его персонажей²⁰.

Предложенная Б.М. Энгельгардтом теория «идеологического романа» Достоевского представляет собою концепцию *жанра* его произведений и в этом смысле связана с поэтикой. В то же время она лишь затрагивает содержание тех идей «среды», «почвы» и «земли», функции которых в романах писателя стремится определить²¹. Таким образом, среди работ 1890-х – 1920-х годов эта статья занимает совершенно осо-

бое (по сути дела, – «срединное») место, что и отмечено в обзоре Бахтина: «Адекватнее всех основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б.М. Энгельгардт...» (СС. II, С. 30)²².

Однако если иметь в виду именно такие философские исследования романов Достоевского, где в центре внимания как раз *содержание* идей, обсуждаемых героями, то к числу тех редких случаев, когда в поле зрения авторов находится *одновременно и поэтика*, принадлежат, наряду со статьёй Вяч. Иванова, книги В.В. Розанова «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» (1891) и Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900-1901)²³.

Далее нам придется, конечно, обосновать это утверждение. Но сразу возникает вопрос: если это действительно так, почему же тогда Бахтин рассматривает одну только концепцию Вяч. Иванова (это относится и ко второму изданию его труда)? Можно лишь предположить, что специальный анализ упомянутых двух книг неизбежно затронул бы их непростую и притом весьма значимую религиозно-философскую проблематику, серьезное обсуждение которой как в 1929, так и в 1963 году было совершенно немыслимо (хотя в первом случае сами имена философов были еще, насколько мне известно, произносимы; во втором же дело обстояло, видимо, хуже). Тогда как, говоря о статье Вяч. Иванова, поставившего на первое место «Принцип формы», четко отделенный от «Принципа мирозерцания», этого *в основном*²⁴ вполне можно было избежать²⁵.

Заметим, что книга Розанова имела в первые два десятилетия после своего опубликования, по-видимому, резонанс не меньший, чем статья Вяч. Иванова. Об этом, помимо прямых откликов²⁶, свидетельствует ряд переизданий. Судя по берлинскому изданию 1924 г., она ко времени работы Бахтина над «Проблемами творчества Достоевского» сохраняла свою актуальность. Несколько раз переиздавалась и книга Д.С. Мережковского.

Вяч. Иванов идеи своих предшественников, несомненно, учитывал. Так, сама формула «роман-трагедия», как уже отмечалось, восходит к книге Мережковского²⁷, а когда автор статьи кратко определяет соотношение Достоевского и Гоголя, говоря, что если у второго «лики без души», то у первого – «лики душ» (пункт второй «Принципа формы»), он почти цитирует одно место в «Легенде о Великом инквизиторе...»²⁸. Очевидно, что некоторые, по крайней мере, из важнейших «поэтологических» идей работы «Достоевский и роман трагедия» у Розанова и Мережковского были предвосхищены – с опережением соответственно на двадцать и десять лет. Но это вовсе не означает, что статья Вяч. Иванова могла бы служить для Бахтина единственно важным источником, поскольку её *собственная* традиция «присутствует в ней в снятом виде». Если в ней и свершился определенный синтез, то понять, в чем он заключался, мы сможем лишь тогда, когда увидим внутреннюю логику вошедших в этот синтез идей и их значимость в их собственном первоначальном контексте.

Здесь необходимо констатировать, что вопрос об истоках теории полифонического романа в русской философской (точнее – философ-

ско-филологической) традиции должным образом, насколько мне известно, даже еще не поставлен.

Во-первых, практически все внимание было привлечено лишь к упомянутой статье Вяч. Иванова, с учетом близких к ней высказываний поэта-философа в некоторых других его работах²⁹. Так обстоит дело и в самой обстоятельной на сегодняшний день работе об источниках бахтинской концепции романа Достоевского, в том числе и философских³⁰. Книга ученого, сказано здесь, «имеет глубокую и во многом скрытую генеалогию» (Сс. II, 434), но «из прямых источников концепции ПТД статья Вяч. Иванова “Достоевский и роман-трагедия” была важнейшим и первичным...» (Там же. С. 435)³¹. Отсюда и общий вывод: «Критическая переработка идеи романа-трагедии в идею полифонического романа и стала главным событием, породившим книгу ПТД» (Там же. С. 437).

Таким образом, самостоятельное значение трудов Розанова и Мережковского для созданной Бахтиным концепции романа у Достоевского до сих пор вообще еще не сказано.

Во-вторых, каждое из названных трех исследований представляло только в качестве источника некоторых *отдельных положений*, значимых либо своей характерностью для автора, либо для последующей истории истолкования романов Достоевского и высказанных в них идей. Ни одна из этих работ еще не рассматривалась, насколько мне известно, как *система идей* своего автора о творчестве Достоевского.

В-третьих, не проведено пока и систематического сопоставления работ трех философов (Розанова, Мережковского и Вяч. Иванова) друг с другом. Между тем, поскольку в поле зрения Бахтина, несомненно, находились все три исследования, а также по той причине, что он мыслил не как критик или даже историк русской философии, а как философ, главным для него могли быть не отдельные положения предшественников, но их *подходы* к предмету, их методология, отразившаяся в частных суждениях (о чем, собственно, и идет речь в обзорах литературы вопроса в обеих редакциях его книги). Этот аспект не интересовал, однако, ни тех, кто писал о трактовках Достоевского у Розанова, Мережковского или Вяч. Иванова – вне связи с концепцией полифонического романа³², ни тех, кто поддерживал идею «романа-трагедии»³³, в частности, – в противовес концепции Бахтина³⁴.

Говоря о значении для неё некоторых идей Вяч. Иванова (например, понятия «романа-трагедии» или аналогии между структурой произведений Достоевского и «многоголосым оркестром» или «контрапунктическим развитием в музыке»), их сравнивали соответственно с отдельными высказываниями на эти темы в ПТД. Но при этом ни статья поэта-философа, ни книга Бахтина не привлекали внимания с точки зрения содержащихся в них разных *систем идей*; не выяснялось и место избранных и сравниваемых отдельных положений в этих системах.

В результате мы вправе констатировать, что *сравнительная значимость* трех интересующих нас философских исследований о Достоевском для подготовки концепции полифонического романа пока не выявлена. В частности, никто, насколько мне известно, не задавался в этой

связи простым, казалось бы, вопросом: нет ли откликов на суждения предшественников не только в первой (обзорной) главе книги Бахтина, но и в других её главах, т. е. в основной её части, а также в различных записях, связанных с работой над этой книгой?

Все сказанное оправдывает попытку выявить с возможной полнотой разного рода отклики Бахтина на философско-филологическую традицию исследования поэтики романа у Достоевского и на основе анализа предшествовавших ему концепций охарактеризовать *системные предметные связи* с ними теории полифонического романа. В частности, есть основания допустить – в качестве гипотезы, что некоторые идеи Розанова и Мережковского могли, действительно, войти в созданный Вяч. Ивановым синтез, тогда как другие, оставшиеся чуждыми этому автору, могли оказаться, тем не менее, существенно важными для Бахтина. Так ли это, покажет последующий анализ.

1. Форма романа Достоевского в трактовке В.В. Розанова

Переходя к рассмотрению книги В.В. Розанова, стоит отметить, что высказывания её автора по поводу художественного своеобразия романов Достоевского специального внимания, по-видимому, не привлекали³⁵. Попытаемся вскрыть их внутреннюю логику и взаимосвязь: отсюда последующее изложение идей философа по пунктам.

1. Своим размышлениям о поэме Ивана, т. е. о фрагменте романа «Братья Карамазовы», Розанов предпосылает характеристику гоголевской философии художественного творчества, выраженной в «Портрете». В сущности, перед нами розановская концепция взаимоотношений Автора и героя: искомое первым бессмертие обеспечивается запечатлением собственной личности в произведении, и в особенности – в герое.

Конечно, у Гоголя художник дарит новую жизнь умирающему ростовщiku, а не себе. Но, по Розанову, это своего рода иносказание: «Только воплощаемое и воплощающий здесь разделены, и этим замаскирована скрытая аллегория. Соедините их, – и вы получите изображение судьбы и личности всякого великого творческого дарования».

В великих произведениях духа «создающий увековечивает свою личность со всеми своими особыми чертами, со всеми изгибами своего ума и тайнами своей совести» (происходит ли это намеренно или в результате бесплодной попытки что-либо скрыть)³⁶.

Отсюда в любом произведении искусства – *центр*, связанный с любимой мыслью автора, и, соответственно, включенный в него персонаж. В «Братьях Карамазовых» таким центром философ считает «Легенду» (с. 13). Но персонаж, рассказывающий её, Иван Карамазов, оказался центральной фигурой романа, по мнению Розанова, в силу особых биографических обстоятельств создания произведения:

«Таким образом, вне предположений Достоевского, не успевшего окончить своего романа, эта фигура и стала центральной во всем его произведении, т. е. собственно она осталась таковою, потому что другой и его заслоняющей фигуре (Алеши) не пришлось выступить и, без сомнения,

вступить в нравственную и идейную борьбу с своим старшим братом» (с. 17).

Перед нами очевидное противоречие подхода философа к предмету с художественным произведением как целым. Но благодаря ему обнаруживаются важнейшие особенности этого подхода. Как видно, в данном случае у Автора произведения, с точки зрения Розанова, – две взаимоисключающие любимые мысли: только он «мог сказать нам одинаково сильно и “pro” и “contra”; без лицемерия “pro” и без суетного тщеславия “contra”» (с. 17). Отсюда, казалось бы, прямой путь к популярной в философской критике рубежа веков идее о «двух Достоевских»³⁷. Но, с точки зрения Розанова, Достоевский хотел и обязательно должен был дать одному из двух начал (а именно – «pro») перевес и победу в результате развертывания борьбы и дискуссии между ними.

Но как быть, если такой перевес в одном произведении получает одна мысль, а в другом – прямо противоположная, причем обе равно убедительны и – в этом смысле – одинаково близки автору? Именно так, по мысли Розанова, соотношение «Записок из подполья» и «Легенды о Великом инквизиторе»: общую для них проблему окончательного устройства человечества Парадоксалист и Великий инквизитор видят и оценивают с позиций явно взаимоисключающих. Между тем, первое произведение философ считает «одним из глубочайших у Достоевского», причем «мысли, здесь изложенные, образуют первую основную линию в его мирозерцании» (с. 26, 36). Но и в «Легенде» он видит «заветную мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман, но и многие другие произведения его: по крайней мере, не было бы в них самых лучших и высоких мест» (с. 13).

Казалось бы, самым простым объяснением этого факта может быть ссылка на то, что на первом плане в двух произведениях оказались персонажи, исповедующие разные, а в некоторых пунктах – и прямо противоположные идеи. И что эти персонажи вместе с их идеями для автора – объект изображения. Но, согласно традиционным представлениям, идеи героев должны быть показаны в свете авторских, более авторитетных, идей; а как раз этого у Достоевского нет. Вот почему Розанов предпочитает объяснить такое положение «коренным изменением в воззрении Достоевского на человеческую свободу», в основе которого – эволюция психологии писателя. «Усталость и скорбь сменили в нем прежнюю уверенность, и жажда успокоения сказывается всего сильнее в “Легенде”» (с. 72-73).

2. Впечатляющая сила высказываний персонажей по поводу «проклятых вопросов», такая весомость их идей, которая бывает только у идей авторских, впрочем, далеко не всех³⁸. Розанову (в отличие, например, от литературоведения наших дней, психологизирующего героев-идеологов Достоевского и совершенно не вникающего в само содержание их идей)³⁹, была вполне очевидна.

Для него это означало, с одной стороны, что в данном случае идеи героев укоренены в мировой жизни и представляют вечно действующие в ней полярные силы.

Аналогию Алеше философ видит в «фигуре Иисуса в известной картине Иванова» (с. 16). Что касается Ивана, то в конце XVII главы и

на заключительных страницах книги находим следующие удивительные характеристики взаимоотношений Автора, героя и проявившейся в герою космической силы:

«Душа автора, очевидно, вплелась во все удивительные строки, которые мы выписали выше, лица перемешиваются перед нами, сквозь одно из-за другого, мы забываем говорящее лицо (имеется в виду Иван как рассказчик – *Н.Т.*) за Инквизитором, мы видим даже и не Инквизитора, перед нами стоит Злой Дух, с колеблющимся и туманным образом, и, как две тысячи лет назад, развивает свое искусительное слово, так кратко сказанное тогда» (с. 96).

С другой стороны, в качестве личной идеи проявление связи духовной жизни героя с одной из космических сил представляет собою *вопрос*, причем такой, ответы на который даются на протяжении (и в масштабе) всей истории человечества: неустранимая настоятельность подобных (немногих) вопросов равна невозможности дать ни на один из них окончательный ответ.

Вот, что думал Розанов, например, о тех ответах, которые даны на подобные вопросы героем «Записок из подполья». Он обращается к этому произведению в связи общей необходимостью комментировать некоторые издания «со стороны их содержания и смысла, – для того, чтобы решить, наконец, вопрос: верна ли данная мысль, или если она ложна, то почему?». И вот оказывается, что «Записки...» «важны каждою своею строкою, их невозможно почти свести к общим формулам; и вместе утверждения, которые в них высказаны, нельзя оставить без обсуждения никакому мыслящему человеку» (с. 32). Но поскольку, не сводя «к общим формулам», вряд ли возможно «решить, наконец, вопрос», обсуждать его в данном случае совершенно необходимо.

Такая трактовка идей героев Достоевского свидетельствует об исключительной чуткости Розанова к своеобразию его творчества. В «Записной тетради 1876-1877 годов» писатель называет своей идеей не что иное, как «Восточный вопрос» в его народном понимании, т. е. как «*вопрос* о судьбах восточного христианства, то есть... о Христе и о служении ему, о подвиге служения ему. Вот что я подчеркиваю и указываю. Это идея моя, никто не указывал на это, но это так, и это истина»⁴⁰.

Учитывая оба отмеченных аспекта идеи героя в трактовке Розанова – ее надличную основу и присущий ей в сознании личности статус вопроса, т. е. изначально *диалогическую* установку её носителя, как сказал бы Бахтин, вполне закономерно, что герой в качестве носителя проявляющейся в речи духовной направленности или позиции, *своего слова* об идее предстает, с точки зрения философа, не характером или типом, не индивидуальностью, но **голосом**:

«Повторяем, образы Инквизитора, студента, самого художника и Искушающего Духа, который стоит за всеми ими, мелькают один из-за другого, теряют резкость индивидуальных очертаний и сливаются в одно существо, голос которого мы слышим и понимаем, лица же и имени его не различаем» (с. 112).

Представление о реальности персонажа как особого «голоса» мы встречаем и в другом месте:

«...вдруг, как никогда еще, чувствуем неустойчивую свою гибель, ощущаем приближение страшного и отвратительного существа, о котором нам так много передавали в поэзии и прозе, что мы серьезно начали считать его простой забавой фантазии, и вдруг теперь слышим его леденящее прикосновение и звук его голоса» (с. 95).

Итак, в героях Достоевского – в противовес неопределенности и как бы даже заменимости внешних черт их облика – акцентирован, по мнению философа, «голос». Утверждение, что герой романов писателя прежде всего «голос» («Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» – СС. V, с. 351) – один из характерных, известных, но до сих пор не слишком понятых тезисов Бахтина. Возможно, что сопоставление с текстом Розанова сделает его более понятным.

Вот, например, комментарий автора ПТД к суждениям Л.П. Гроссмана (на которые, как нам кажется, книга Розанова оказала известное влияние) о том, что в философских диалогах «каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»: «Правильно отмечена и персоналистичность восприятия идеи у Достоевского. Каждое мнение у него, действительно, становится живым существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса» (СС. II, 23).

Следует добавить, что родство произведений Достоевского с философскими диалогами Розановым уже было замечено: он указал на «аналогию» между «Записками из подполья» и «Племянником Рамо» Дидро (с. 26). Наше предположение о том, что понятие голоса как «воплощенной идейной позиции в мире» (СС. V, с. 364-365) присутствует уже у Розанова (особенно близка к его идее формулировка Бахтиным буквально следующего за цитированным предложением: «Воплощение голоса в теле»), подтверждается одним из выводов специального исследования: «Из приведенного контекста очевидно, что термин “голос” у Бахтина возникает раньше, чем формируется понятие “полифонии” и не совпадает с его семантическим гнездом»⁴¹.

Таким образом, философ видит в герое Достоевского в первую очередь субъекта речи, чья идея, будучи выражением всей его внутренней жизни и личного отношения его к миру, обладает в то же время надличной и вневременной значимостью. Такая трактовка героя имеет, кроме уже отмеченных, и другие стороны и следствия, которые, с точки зрения подготовки идей Бахтина, весьма знаменательны.

Во-первых, если разные индивидуальности «сливаются в одно существо», то этим утверждается примат у Достоевского родовой или «общей» души над индивидуальной. Но это означает, что перед нами – совершенно особый тип художественного творчества.

Во-вторых, непосредственное проявление в современной личности вечных космических сил, возможно, свидетельствует о том, что само пространство и время действия у Достоевского необычно для романа XIX века и скорее напоминает чуждые литературе этой эпохи архаические и даже долитературные формы.

3. Первая из отмеченных нами идей высказана Розановым доста-

точно полно и определенно. Противопоставляя Достоевского Л. Толстому, он замечает, что «психический анализ» у автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» «носит некоторые особенности, это есть анализ человеческой души *вообще*, в её различных *состояниях, стадиях, переходах*, но не анализ индивидуальной, обособленной и завершившейся внутренней жизни (как у графа Л.Н. Толстого). Не образы законченные, каждый со своим внутренним средоточием, движутся перед нами в его произведениях, но ряд теней чего-то одного: как будто различные трансформации, изгибы одного рождающегося или умирающего духовного существа» (с. 35).

Мы видим здесь идею общей, «родовой души» и отсутствия твердых границ между её различными индивидуальными воплощениями⁴². Отсюда отмеченный философом особый характер внутренних связей между героями, иногда – самых неожиданных. Так, о Раскольникове сказано: «Мистический узел его существа, который мы именуем условно “душою”, точно соединен неощутимою связью с мистическим узлом другого существа, внешнюю форму которого он разбил» (с. 37).

Конечно, если столь разные герои – «тени чего-то одного», в такой связи между Раскольниковым и старухой-процентщицей нет, по крайней мере, ничего невозможного. Приходится, однако, признать, что мысль Розанова – не произвольная идеологическая конструкция; она внушена самим текстом романа. Герой после убийства думает: «Гм! она должна быть такая же, как и я... О, как я ненавижу теперь старушонку! Кажется, другой бы раз убил, если б очнулася!» (ПССД. V, с. 212).

Кроме того, представление о неощутимых и потому мистических связях между людьми проясняет сделанное Розановым несколько раньше загадочное замечание о наклонности Достоевского к «рассмотрению самых швов, которыми скреплена природа» (с. 28). Ведь «с преступлением... тотчас вскрываются перед нами духовные нити, связывающие мироздание и все живое в нем» (с. 47). «Духовные нити», повидимому, и есть упомянутые «швы», а внутри личности эти «нити» сплетаются в «мистические узлы»: перед нами ряд однородных метафор духовных связей, образующих мировое единство.

Стоит также обратить внимание на то, что идея общей «родовой» души родственна другой, очень важной для Розанова и Бахтина (о чем уже шла речь в этой книге): идее «родового тела». Последняя присутствует и в рассматриваемом труде философа: «...будут гибнуть люди, но останется человек, и люди возрождаются; перемена коснется проявлений, но не коснется проявляемой сущности; листья будут оборваны, но сохранится завязь и плодник» (с. 62).

4. Теперь достаточно очевидно, что в романах Достоевского Розанов усматривает гротескную традицию (хотя и не употребляет слово «гротеск») и как раз в этом отношении противопоставляет их произведениям Л. Толстого и других романистов XIX века. Приведем ряд соответствующих формулировок:

«Вот Гончаров... Вот Тургенев... Наконец, вот и Толстой, для мощи которого, кажется, нет пределов, открывает необъятную панораму человеческой жизни всюду, где завершилась она в твердые формы <...> Сравнительно с созданиями их, как неправильно все то, что создает писатель, за

которым мы хотели бы последовать: его образы нередко искажены, его речи недостает гармонии; это как будто хаос, к которому еще не приложены мера и число, или как будто уже смешались в нем все числа и меры» (с. 27).

Достоевский, по Розанову, изображает «дисгармонию жизни», еще более привлекательную, чем «мир красоты», и в жизни господствующую над гармонией, «заглушающую её немногие стройные звуки. В формах этой дисгармонии проходят тысячелетние судьбы человечества» (Там же). Не удивительно, что к противопоставлению форм искусства у Достоевского и других писателей (в особенности – Л. Толстого) философ неоднократно возвращается:

«Мы назвали выше гр. Л. Толстого художником жизни в её завершившихся формах, которые приобрели твердость; духовный мир человека в пределах этих форм исчерпан им с недостижимым совершенством... Но два великие момента в исторически развивающейся жизни, зарождения и разложения, не тронуты им; моменты эти несомненно, носят в себе нечто болезненное, часто заключают в себе неправильное и иногда преступное <...> Достоевский к этому непреодолимо влечется: он восполняет гр. Толстого; в противоположность ему, он аналитик *неустановившегося* в человеческой жизни и в человеческом духе». «В длинном ряде его романов, от «Преступления и наказания» и до «Братьев Карамазовых», мы видим установившиеся типы только мелькающими, почти издали; на первом плане движутся люди, не принадлежащие ни к какой определенной категории, втроеженные и ищущие, разрушающие и создающие» (с. 34-35).

И еще:

«... в «Братьях Карамазовых» великий аналитик человеческой души представил нам возрождение новой жизни из умирающей старой. По необъяснимым, таинственным законам природа вся подлежит таким возрождениям; и главное, что мы находим в них, – это неотделимость жизни от смерти, невозможность осуществиться для первой вполне, если не осуществилась вторая. <...> Падение, смерть, разложение – это только залог новой и лучшей жизни» (с. 47).

Противопоставление двух эстетик: **завершенности** (красоты, гармонии) и **незавершенности** (дисгармонии) в их соотносительности с противоположными и взаимодополняющими аспектами жизни – философ формулирует, таким образом, с максимальной отчетливостью. Становится вполне очевидным факт подготовки в книге Розанова тех столь значимых для Бахтина антитез «классической» и гротескной образности (в книге о Рабле), а также «классических» или «высоких» жанров (которым свойственна «установка на завершенность») и романа (в «Слове в романе» и статье «Эпос и роман»).

5. Наконец, в книге Розанова уделено много места и внимания вопросу о необычайной *разомкнутости* пространства и времени некоторых важнейших событий романов Достоевского, которые представляют собой высказывание и обсуждение персонажами своих главных идей: таковы условия действия в «Легенде». Эта особенность изображения ассоциируется со средневековыми формами искусства.

Прежде всего, философ в самом начале своего труда утверждает, что интересующая его поэма Иванам Карамазовым слабо связана «с фаволою этого романа» (с. 13). В другом месте он говорит обо всей книге

«Про и Contra», что она «вылилась, кажется, у автора вдруг, вне всякой связи с ходом действия в романе» (с. 54). В третий раз, в конце XVII главы, он указывает на «совершенную отдельность легенды от романа и вместе центральное её положение не только в нем, но и во всем длинном ряде его произведений» (с. 96). Нельзя, на наш взгляд, отрицать существенного сходства между этими положениями и тезисом Бахтина о «внесюжетности» тех ситуаций романов Достоевского, которые относятся к области «большого диалога», да и «основного события, раскрываемого его романом», поскольку и оно «не поддается сюжетно-прагматическому истолкованию» (СС. II, 13).

Естественно предположить, что, с точки зрения Розанова, в подобных случаях перед нами – специфическое пространство-время, не свойственное тем образцам русского романа XIX века, с которыми он сравнивал произведения Достоевского. Отчасти это относится к тому особому восприятию реальности, которое характерно для главных персонажей: «В том, что ощущает преступник, Достоевский, несомненно, видел прикосновение к “мирам иным”, тогда как для всех других людей, не преступивших законов природы, оно есть, но не сознается, оно вполне неощутимо и безотчетно» (с. 46).

Но с гораздо большей степенью очевидности относится эта идея к тому пространству-времени, которое автор создает как условия свершения события диалога по «последним вопросам»:

«Сцена переносится в далекую страну, на крайний запад, века раздвигаются, и открывается XVI столетие, эпоха смещения и борьбы различных элементов европейской цивилизации: первых путешествий в новооткрытую Америку и религиозных войн. Лютера и Лойолы, шумливых гуманистов и первых генералов ордена иезуитов. <...> Еще дальше, в темной глубине времен, виднеется бедная, обоженная солнцем страна, где совершилась великая тайна искупления...» (с. 67).

Подчеркнем: картина прошлого, которую Розанов видит в «Легенде...», никак не идентична тому, что предлагает читателю, например, исторический роман. Подобно тому, как иные персонажи «Братьев Карамазовых», с его точки зрения, «теряют резкость индивидуальных очертаний и сливаются в одно существо», так и в этом случае, разные века и страны как бы просвечивают сквозь друг друга. Точно так же в рамках первоначальной картины резко может быть изменен масштаб: «Сцена сдвигается, и рассказ сосредоточивается. Открывается Севилья...». В примечании Розанов говорит о «непостижимой жизненности фантастической, сверхъестественной сцены» (с. 68). Оба приведенных замечания содержатся в главе XI. В следующей главе находим уже обобщение:

«... в разбираемой “Легенде” все временное до того отходит на задний план и выступают вперед черты только глубокого и вечного в человеке, что смещение в ней прошлого, будущего и настоящего, как бы совмещение всего исторического времени в одном моменте, не только не является чем-то чудовищным, но, напротив, совершенно уместно и кажется необходимым» (с. 74).

Вопрос о таком «совмещении всего исторического времени в одном моменте» в обзоре Бахтиным литературы о Достоевском обсужда-

ется в связи с попыткой Б.М. Энгельгардта увидеть в романах Достоевского единый диалектически становящийся дух. По мнению создателя теории полифонического романа, Достоевский «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени» (СС. II, 36). И далее: «Разобраться в мире значило для него – помыслить все его содержания как одновременные, и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента» (Там же. С. 37), что особенно близко суждениям Розанова.

6. Связано ли специфическое время и пространство событий (используя бахтинское же выражение) «искания истины» героями Достоевского с некими существенными особенностями жанра его романов?

Выше Бахтин отмечал, что видение мира Достоевским как «существования и взаимодействия» объясняет «его глубокую тягу к драматической форме» (Там же. С. 36). Но ведь и Розанов, специально это не оговаривая, воспринимал анализируемую им «Легенду...» в качестве драматического произведения: он все время говорит о «сценах», хоть они и создаются *рассказом* Ивана. Поэтому и конец этого рассказа для философа – возврат к эпическому изображению, т. е. к обычному пространству и времени:

«Так заканчивается поэма. Века снова сдвигаются, умершие уходят в землю и перед нами снова маленький трактир, где двое братьев час тому назад заговорили о разных тревожных вопросах. Но... в ушах все звучит точно какая-то мифистифельская песнь, пропетая с надзвездной высоты над нашей бедною землей» (с. 94-95).

Если не считать слова «видение», которое несколько раз использовал Розанов для характеристики упомянутых «сцен» и единожды (с. 89) при пересказе Апокалипсиса, что весьма примечательно, то отсылка к «Фаусту» – единственное соотнесение поэмы Ивана Карамазова с жанровой традицией. По-видимому, философ учитывал общепринятую оценку произведения Гете как драматической поэмы⁴³.

Тем интереснее тот факт, что хотя Бахтин и упоминает Гете как художника, в противоположность Достоевскому «органически тяготеющего к становящемуся ряду», о «Фаусте» он не говорит ни слова; и это при том, что двумя страницами ранее он подчеркивал, что по отношению к становлению и росту «аналогия романов Достоевского с трагедией правильна» (СС. II, 34, 36). Зато сам автор ПТД сопоставляет романы писателя не с трагедией и не с «Фаустом», которого Гете назвал трагедией, а с поэмой Данте. И равноправным с этим сравнением он считает также соотнесение «мира Достоевского» с «образом церкви» (СС. II, 34, 35, 39).

Трудно сказать, тем более до нашего обращения к статье Вяч. Иванова, в какой именно связи находятся у Бахтина, с одной стороны, это предпочтение Данте и сравнение романов Достоевского с «образом церкви» и, с другой, явная поддержка предложенного Л. Гроссманом сопоставления этих романов с *мистерией* (при подчеркнутой полемике с идеей «романа-трагедии»): «Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями» (СС. II, 24). Но само наличие такой связи вряд ли может вызвать сомнения.

В обзоре литературы о поэтике романов Достоевского автор ПТД говорит о многопланности и – в «известной степени» – полифоничности мистерии («но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальные»), обещая вернуться к этому жанру, «равно как и к фило-софскому диалогу платоновского типа» «в связи с проблемой диалога у Достоевского» (СС. II, 24-25). Посмотрим, как выполнено это обещание.

Первый и единственный раз в этом издании книги упоминание о мистерии возникает по поводу диалога Голядкина с его двойником, который Бахтин называет «драматизованным кризисом его самосознания»: «Получается своеобразная мистерия или, точнее, *moralité*, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но *moralité*, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности» (СС. II, 116).

Итак, жанру мистерии близка у Достоевского сама по себе структура диалога (в его внесюжетном аспекте), а именно то, что «действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы». Но ведь в книге Розанова, не употребляющего по поводу диалога Инквизитора с Христом слово «мистерия», именно эта сущность диалога и показана.

Остается предположить, что дело не термине, а в том, как Розанов видел своеобразную природу тех «сцен», которые были созданы рассказом Ивана: «Поразительна жизненность, влитая Достоевским в эту удивительную картину: мы как будто не читаем строки, но перед нами проходит видение – вторичного появления, и уже почти в наше время, Христа среди народа» (с. 68).

Средневековые мистерии представляли собой инсценировки Библии, т. е. ряд спроецированных на различные эпизоды, почерпнутые из этого источника, «живых картин» символического или аллегорического содержания⁴⁴. Современный исследователь европейской драмы этого периода замечает, что в мистериях позднего средневековья «сама действительность сакральна»⁴⁵. По мысли Розанова, в поэме Ивана «вскрытие смысла истории и как бы измерение нравственных сил человека делается... в виде обширного толкования на краткий текст Евангелия» (с. 74).

«В несколько причудливую форму», как выражается Розанов, заключены здесь **отрицание акта искупления** и в то же время – возврат к трем искушениям Христа и фактически – повторное его искушение Инквизитором, за которым стоит тот же «страшный и умный Дух». Эта центральная ситуация поэмы Ивана, с точки зрения философа, – звено, причем именно среднее, сюжета, который нельзя назвать иначе, как **мистериальным**. Хотя Розанов имеет в виду здесь совсем не форму средневекового искусства, а так сказать, мистирию человеческого бытия:

«В словах книги Бытия, приведенных нами в самом начале, указана исходная точка откуда начались его (человека – *Н.Т.*) скитания. Сама же “Легенда” – это горький его плач, когда, потеряв невинность и оставленный Богом, он вдруг понял, что теперь совершенно один, со своею слабостью, со своим грехом, с борьбою света и тьмы в душе своей.

Преодолевать эту тьму, помогать этому свету – вот все, что может че-

ловек в своем земном странствии <...> не вечно же суждено ему оставаться ареною борьбы их» (с. 113).

Итак, искушение как **испытание идеи искупления**, по мысли Розанова, – и есть то событие, которое происходит *вне фабулы* романа Достоевского, будучи в то же время *главным* в нем. Заметим, что оно, как показывает философ, возможно или осуществимо *лишь в диалоге*, хотя этот вывод здесь и не формулируется.

Отсутствующее у Достоевского третье звено мистериального сюжета должно было, как видно, по мысли философа, представлять собою *возврат* человека к Богу – в противовес начальному отпадению от него. Становится понятным, почему Розанов так настаивал на обязательном *разрешении* идеологической (и диалогической тем самым) *коллизии*. Ясно и то, почему (раз у Достоевского не происходит такого разрешения) он – по мере развертывания речи Инквизитора – все яснее видит из-за его «высокой и прямой фигуры» «небольшую и истощенную фигуру человека XIX века, выносившую в душе своей более, нежели мог выносить старик...», т. е. фигуру самого Автора. Из контекста совершенно очевидно, что философ сближает тем самым Автора со «страшным и умным духом». Иначе говоря, Розанов не принимает *отсутствия искупления* (художественного аналога этого акта) в романах Достоевского.

Отсюда проясняется неслучайность и значимость появления в работе Бахтина об авторе и герое своеобразного термина «неискупленный герой Достоевского» (СС. I, 102)⁴⁶.

Остается добавить, что тема «роман Достоевского и мистерия», в первом издании книги Бахтина лишь намеченная, во втором издании получила более подробное освещение. В четвертой главе ППД, посвященной предыстории романа Достоевского в европейской литературе, начиная с античности, сказано о воздействии трехпланного построения мениппей «на соответствующее построение средневековой мистерии и мистерийной сцены» (СС. VI, 31) и вообще о преемственной связи с мениппеей моралите и мираклей, а позднее – мистерий и соти, о «карнавализованной преисподней мениппеи» (Там же. С. 150, 153). Есть и более конкретные и определенные формулировки:

«У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи» (Там же. С. 165); «Сон смешного человека» – «полный и глубокий синтез универсализма мениппеи, как жанра последних вопросов мировоззрения, с универсализмом средневековой мистерии, изображавшей судьбу рода человеческого: земной рай, грехопадение, искупление». «И здесь, как в мистерии, слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром» (Там же. С. 168, 173).

Последнее из приведенных высказываний Бахтина вполне объясняет, на наш взгляд, причину, по которой он предпочитал, в отличие от Розанова, сопоставлять роман Достоевского с поэмой Данте, а не с гетевским «Фаустом». Что же касается самой розановской характеристики пространства-времени поэмы Ивана, то следующие определения Бахтиным условий свершения «диалога по последним вопросам» у Достоевского к ней, по-видимому, в максимальной степени близки:

«Карнавализация... позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой **мистерийной сцены**. К этому стремился Достоевский в своих последних романах, особенно в “Братьях Карамазовых” <...> Все решающие встречи человека с человеком, сознания с сознанием всегда совершаются в романах Достоевского “в беспредельности” и “в последний раз” (в последние минуты кризиса), то есть совершаются в **карнавально-мистерийном пространстве и времени**» (СС. VI, 201).

Здесь только стоит учесть одно обстоятельство. Если, по мнению Розанова, мистериальный сюжет должен был привести к однозначному положительному итогу, то для Бахтина главный *недостаток* мистерии по сравнению с романом Достоевского заключался именно в том, что в ней «с самого начала все предрешено, закрыто и завершено, хотя, правда, завершено не в одной плоскости» (СС. II, 25).

2. Мережковский и понятие «роман-трагедия»

Хотя книга Д.С. Мережковского «Толстой и Достоевский» пользуется в наше время значительно большей известностью и признанием (в том числе и международным)⁴⁷, чем, например, рассмотренная нами книга В.В. Розанова, она обладает не менее широко известными недостатками.

Чаще всего указывали на риторическое многословие и на схематизм ведущих идей (особенно, конечно, знаменитых антитез: духа и плоти, Христа и Антихриста, Богочеловека и Человекобога)⁴⁸, а также на чрезмерное обилие приводимых цитат. Важнее, на наш взгляд, их функция: цитаты служат не только для иллюстрации уже сказанного, но также – опорами для последующего развертывания произвольных ассоциативных рядов⁴⁹. Принятый способ изложения постоянно создает переходы – на основе аналогий – от одной темы или автора к другим. Благодаря этому происходит универсализация излюбленной мысли критика, ей придается характер и ценность всеобщего закона. В сравнения и параллели вовлекается множество явлений культуры разных стран и эпох, произведений или персонажей, объективные связи между которыми, а также между ними и исходным пунктом развертывания всей цепочки сопоставлений далеко не очевидны, если не прямо сомнительны⁵⁰.

К этому присоединяется стремление философа вскрывать в творчестве Толстого и Достоевского внутренние неразрешимые противоречия (*антиномии*), которых они сами, по его мнению, не осознавали или в которых они не осмеливались признаться самим себе. Отсюда, с одной стороны, настойчивая персонафикация выявленных Мережковским противоположных и взаимоисключающих духовных сил в образах символически истолкованных персонажей обоих авторов (Аким и Ерошка у Толстого, князь Мышкин и Кириллов у Достоевского) и манера устраивать между ними воображаемые дискуссии и чуть ли не потасовки. С другой стороны, отсюда же постоянные попытки додумать и договорить за писателей то, что они, по мнению критика, должны были подумать и

сказать. И т. д., и т. п.

На первый взгляд, об охарактеризованных особенностях развертывания и изложения идей Мережковского в его масштабном труде можно было и не говорить, поскольку нас интересует в первую очередь лишь несколько глав второй части книги. Ведь к нашей теме не имеют прямого отношения не только первая её часть, в которой идет речь о «жизни» обоих писателей, но и третья, где говорится об их «религии». Вторая же часть – «Творчество Л. Толстого и Достоевского» – разделяется на первые четыре главы (о Толстом) и последние три – о Достоевском. К этим-то трем главам мы и должны обратиться.

Но все дело в том, что указанные особенности мышления и повествования Мережковского – убедительнейшее свидетельство совершенно *не случайной взаимосвязи* всех его суждений: как на частные темы, так и по общим вопросам. Можно по-разному оценивать способы установления автором этой взаимной соотнесенности его разнообразных мнений и оценок⁵¹, но нельзя отрицать само её существование: настолько впечатляюще она эксплицирована (в отличие от того, что мы видели в книге Розанова). Следовательно, разные наблюдения и выводы критика о художественном своеобразии романа у Достоевского также должны быть связаны друг с другом и соотнесены с общими философскими предпосылками его труда. Однако внутренняя взаимосвязь суждений на эту тему остается как раз не раскрытой и не прокомментированной.

В статье Г.М. Фридендера о Достоевском в трактовах Мережковского той части двухтомного труда философа, где речь идет о художественном творчестве писателя, дана очень высокая оценка⁵². Но никакой попытки определить (например, посредством сравнений) место высказанных здесь идей в истории философско-литературоведческого изучения Достоевского здесь нет: автор видит свою задачу в *изложении* наблюдений и общих суждений Мережковского. В другой современной специальной работе сказано, что «зрелая мысль критика» о Достоевском именно в «фундаментальном двухтомном труде» «предстала в наиболее полном, завершенном и продуманном виде»⁵³. Тем не менее, когда в этой же работе заходит разговор «наконец – о собственно художественных открытиях Достоевского в восприятии Мережковского», то «наиболее веские в этом смысле суждения» критика сводятся всего к трем пунктам: 1) идея родства романов Достоевского с трагедией (и противопоставление их творчеству Л.Толстого-эпика); 2) мысль об «интеллектуальности» искусства писателя (изображение «страстей ума»); 3) двойственный – одновременно и реалистический, и символический – характер его творчества, с чем связан и художественный эксперимент (его условность «становится предпосылкой открытия высшей реальности»)⁵⁴.

Действительно ли этот перечень охватывает все, сказанное Мережковским на интересующую нас тему? И как соотносятся, с точки зрения самого критика, эти три темы друг с другом? Не получив ответа на эти вопросы, мы лишены возможности увидеть общие философские основания приведенных частных суждений. И в результате – возможности сопоставить сам подход к творчеству Достоевского у Мережковского и, например, Розанова. Сравнить, так сказать, их методологию. Но именно

такова наша цель.

Чем в действительности обусловлена для критика (если такая обусловленность существует) близость романов Достоевского драме и, в частности, трагедии? По-видимому, – особым (по сравнению с Л. Толстым) подходом писателя к человеку, особым типом героя. И, следовательно, – спецификой действий такого героя и сюжета романа в целом: в их истоках – драматический (трагический) конфликт. Высказывания героев (монологи и диалоги) по такой логике должны быть связаны с сюжетом, т. е. раскрывать мотивы их действий. Освещение же судьбы героя в романе передает, как можно полагать, отношение автора к герою. Наконец, вопрос об этом авторском отношении осложняется существованием героев с противоположными представлениями о ценностях и жизненными позициями.

В соответствии с этой гипотетической логикой мы попытаемся систематически изложить критико-эстетические суждения Мережковского, что и послужит проверкой гипотезы.

1. Прежде всего критик противопоставляет двух главных героев своей книги по их отношению к проблеме характера:

«Л. Толстой – великий творец человеческих тел и только отчасти человеческих душ... Но творец ли он живых человеческих личностей, того, что называется “характерами”?»

Несомненно, что они зачинаются у него, завязываются и образуются, но разрешаются ли, завершаются ли, становятся ли отдельными, особенными, единственными и целостными живыми существами⁵⁵.

Эти сомнения столь разительно отличаются, например, от суждений Розанова как раз о «завершенности» персонажей Толстого, что читатель вправе ожидать объяснений. Вот они:

«Итак, в произведениях Л. Толстого нет характеров, нет личностей, нет даже действующих лиц, а есть только созерцающие, страдающие; нет *героев*, а есть только *жертвы*, которые не борются, не противятся, отдаваясь уносящему их потоку стихийно-животной жизни» (с. 96). «... в них человеческая личность, не завершившаяся до конца, поглощается стихиями» (с. 107).

Как видно, в персонажей Толстого, по мнению Мережковского, вложено стремление не быть личностью, раствориться в безличной стихии. Кроме того, «завершенность до конца» представляет собою некое возможное препятствие к такому «жертвенному» растворению в «потоке стихийно-животной жизни».

Можно предположить, что философ имеет в виду слабость в творчестве Толстого тех норм и *границ*, которые создают, согласно Ницше, «индивидуацию»: ведь этому понятию вполне соответствует то, что выше сказано об «отдельных, особенных, единственных и целостных существах». Если это так, то для Мережковского, как бы это ни показалось неожиданным⁵⁶, Толстой скорее *дионисийский* художник⁵⁷, тогда как Розанов придерживался о нем прямо противоположного мнения.

2. Отсюда философ выводит эпичность произведений Толстого и, наоборот, близость романов Достоевского драме, особенно – трагедии.

О Толстом: «И так как здесь нет единой, царящей над всем, героической воли, то нет и единого, объединяющего трагического действия –

есть только отдельные трагические узлы, завязки, отдельные волны, которые и поднимаются и падают в безбрежном движении...».

Преобладание телесности и стихийности, «безбрежное движение» в общей картине жизни для Мережковского, несомненно, – признаки эпичности.

Напротив, «У Достоевского всюду – человеческая личность, доводимая до своих последних пределов, растущая, развивающаяся из темных, стихийных, животных корней до последних лучезарных вершин духовности, всюду – борьба героической воли: со стихией нравственно долга и совести – в Раскольникове; со стихией сладострастия, утонченного, сознательного – в Свидригайлове и Версилове; первобытного, бессознательного – в Рогожине; со стихией народа, государства, политики – в Петре Верховенском, Ставрогине, Шатове; наконец, со стихией метафизических и религиозных тайн – в Иване Карамазове, в князе Мышкине, в Кириллове» (с. 107-108).

Как видно, по мысли философа-критика, в этом случае в самой личности заложено противоположное (по сравнению с персонажами Л. Толстого) стремление: *обособиться* и освободиться от стихийно-животного начала в себе, возвыситься над ним и прийти до «вершин духовности». Т. е. – *до предела индивидуации*. Она-то и рассматривается как проявление «героической воли», порождающее конфликт, – в первую очередь внутренний. Выходит, что для Мережковского именно в *содержании* трагедии как таковой выражается аполлоническое начало (тогда как у Ницше с ним связана *форма* трагедии)⁵⁸.

Если допустить, что Мережковский, «отталкиваясь» от Ницше и «притягиваясь» в противоположность ему к Гете⁵⁹, исходил в своем понимании жанра трагедии в определенной степени из популярной в русской критике XIX века (например, воспринятой Белинским) гегелевской теории драмы, то её логика окажется к данному случаю вполне приложимой.

В эстетике Гегеля именно *самоопределение* по отношению к противостоящим мировым силам или стихиям жизни, *выбор* личной позиции создают героя драмы в качестве «характера» и обуславливают превращение эпической ситуации в *драматический конфликт*. При этом действие как «исполненная воля» ведет – через рефлексию персонажа – к восстановлению внутренней целостности человека и его единства с миром⁶⁰. Возможно, как раз по этой причине представленная Мережковским система антитез: «личность – стихия», «животные корни – духовность», «стихия – героическая воля» – предполагается чем-то вполне понятным для читателя.

3. Отсюда характеристика родовой и жанровой специфики романов Достоевского: «Соответственно преобладанию героической борьбы, главные произведения Достоевского, в сущности, вовсе не романы, не эпос, а трагедии» (с. 108).

Следующие за этим тезисом частные соображения должны подкрепить его перечислением ряда признаков присутствия драмы в романе. На первый план выдвигается удельный вес и значимость диалогов по сравнению с «рассказом» (повествованием):

«У Достоевского наоборот: повествовательная часть – второстепенная,

служебная в архитектуре всего произведения <...> Рассказ – еще не текст, а как бы мелкий шрифт в скобках, примечания к драме, объясняющие место, время действия, предшествующие события, обстановку и наружность действующих лиц; это – построение сцены необходимых театральных подмосток; когда действующие лица выйдут и заговорят – тогда лишь начнется драма. В диалоге у Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения; в диалоге все у него завязывается и все разрешается. Зато во всей современной литературе по мастерству диалога нет писателя, равного Достоевскому» (с. 108).

Во всем этом рассуждении, а вовсе не только в самом понятии «роман-трагедия», совершенно очевидно предвосхищение аналогичных суждений Вяч. Иванова, к чему мы еще должны будем вернуться.

4. В чем именно проявляется «мастерство диалога», становится очевидно из последующих рассуждений философа-критика. Если романы Достоевского – скорее драмы (трагедии), поскольку вся сила изображения в них сосредоточена в диалогах, то своеобразие личности каждого из героев должно проявляться прежде всего в «звучании» их реплик, в «голосе»:

«У Достоевского нельзя не узнать... по самому звуку голоса, говорит ли Федор Павлович Карамазов или старец Зосима, Раскольников или Свидригайлов, князь Мышкин или Рогожин, Ставрогин или Кириллов...». «Это только слово, но в нем – плоть и кровь <...> Это именно та последняя черточка, вследствие которой портрет становится слишком живым, как будто художник, переступая за пределы искусства, заключил в полотно и краски нечто волшебное, сверхъестественное – душу того, с кого писал портрет, так что почти страшно смотреть на него: кажется, вот-вот пошевелится и выступит из рамы как призрак.

Таким образом, Достоевскому не нужно описывать наружность действующих лиц: особенностями языка, звуками голоса сами они изображают не только свои мысли и чувства, но и свои лица, и свои тела» (с. 108-109).

В этом месте текст Мережковского сложнее и насыщеннее, чем сначала может показаться. На первый взгляд, философ имел в виду всего лишь внешние особенности речи персонажей; главным образом – их индивидуальные и узнаваемые *интонации*. Но не все ли равно тогда, в каком порядке их перечислять? Перед нами же, совершенно явно, – *антистетические пары*. По-видимому, Мережковскому необходимо было включить в понятие «голоса» жизненную позицию персонажа: *отношения* героев писателя к миру, так сказать, *различимы на слух*.

Но если персонаж Достоевского – воплощенная в голосе позиция; если он, тем самым, воплощен именно в слове («в нем плоть и кровь»), то такая трактовка понятия «голос» близка, прежде всего, Розанову. Отсюда и аллюзия на гоголевский «выступающий из рамы» портрет, с эстетических размышлений о котором и начиналась книга «Легенда о Великом инквизиторе Достоевского». В таком случае Мережковский, действительно, *вслед за Розановым* оказывается предшественником Бахтина: его «определения голоса как *воплощенной* идейной позиции в мире» и его мысли о «воплощении голоса в теле» (СС. V, 364-365)⁶¹.

5. Поскольку речь уже шла и о типе героя, и о конфликте, и о диалоге, то очередной темой могут стать отличающие драму от эпического

произведения (романа) ограничения действия во времени и пространстве:

«Не одно мастерство диалога, но и другие особенности творчества приближают Достоевского к строю великого трагического искусства <...> Невольно и естественно подчиняется Достоевский тому непреложному закону сцены, который так необдуманно... отвергла новая драма... – так называемому закону “*трех единств*” – времени, места и действия» (с. 109).

С этими ограничениями связано, начиная с Аристотеля, представление о *концентрации* событий и о характерной в особенности для трагедии *смене* восходящей линии развития действия, ведущей к катастрофе, линией нисходящей, которая приводит к развязке. Не ссылаясь на это представление, Мережковский, на наш взгляд, все же имеет его в виду:

«И... к этой крайней точке, к одному этому последнему мгновению, в действии романа все направляется, собирается, стягивается, для этого последнего удара все суживается, заостряется, оттачивается, как лезвие шпаги, к этому трагическому “падению” – катастрофе – все стремится, как течение реки, стесненное скалами, стремится к тому последнему обрыву, с которого низвергнется она водопадом. <...> «События... сосредотачиваются в возможно большем количестве в возможно меньшее время. Ежели и есть у Достоевского соперники, то не в современной, а разве в древней литературе – творец Орестейи и творец Эдипа – по этому искусству постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия» (с. 110).

И далее:

«В стремительности воли чувствуется близость бездны; в неудержимости трагического действия чувствуется близость катастрофы. <...> Едва ли в современной литературе есть другой художник, который так приближался бы к самым внутренним, глубоким настроениям греческой трагедии, как Достоевский...». «Порою и в произведениях Достоевского дух захватывает – но уже от быстроты движения, от вихря событий, от полета в бездну» (с. 111).

Процеируя наблюдаемые особенности развития сюжета в романах Достоевского на греческую трагедию, философ-критик добавляет к традиционной идее концентрации действия в пространстве и времени новую мысль о необычайно высоком темпе его развертывания – «вихре событий».

На обе взаимосвязанные идеи Мережковского – и о «трех единствах», позволяющих сосредоточить события во времени и пространстве, и о притекающем отсюда темпе развертывания сюжета – есть отклик уже в ПТД. Но здесь все эти особенности возводятся к художественной установке Достоевского «видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени»:

«Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени. Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского» (СС. II, 37).

6. Очередной вопрос, как видно, следующий: если так велико и существенно сходство романов Достоевского с классической трагедией,

то в чем же проявляется – на этом фоне – своеобразие искусства XIX века? Здесь автору книги как нельзя более уместно было вспомнить о том, что герои произведений писателя – идеологи:

«В противоположность излюбленным героям Л. Толстого, не столько умным, сколько “умствующим”, главные герои Достоевского – Раскольников, Версилов, Ставрогин, князь Мышкин, Иван Карамазов – люди прежде всего умные; это, кажется, даже вообще самые умные, сознательные, культурные, самые европейские из русских людей – они потому и русские, что “в высшей степени европейцы”.

Однако трагедия никак не может строиться на столкновении идей самих по себе: нужны характеры, т. е. воплощенные в личности позиции, а не отвлеченные мысли:

«Мы привыкли думать, что мысль, чем отвлеченнее, тем холоднее, бесстрашнее. Но это не так, или, по крайней мере, уже для нас не так. На героях Достоевского видно, как отвлеченные мысли могут быть страстными, как метафизические послышки и выводы коренятся не только в нашем разуме, но и в сердце, чувстве, воле» (с. 111).

Итак, идеи героев писателя – одновременно их страсти; объяснение чему – в метафизическом их характере: «И самая отвлеченная мысль есть вместе с тем страстная, жгучая мысль о Боге». Как видно, трактовка идей героев Достоевского, как и использование Мережковским понятия «голос», свидетельствуют о продолжении традиции, заложенной Розановым.

Сравнивая, с такой точки зрения, героев Достоевского с героями его предшественников в мировой литературе, Мережковский такой слитности «страстей сердца» со «страстями ума» в них не находит:

«... трагедия Гамлета, Фауста заключается в неразрешимом для них противоречии страстного сердца и бесстрашной мысли. Но не возможна ли трагедия мыслящей страсти и страстной мысли? Не принадлежит ли именно этой трагедии будущее? Во всяком случае, Достоевский один из первых к ней приблизился» (с. 112).

В этом футурологическом прогнозе нельзя не увидеть предвосхищение историософских конструкций статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия».

7. В классической трагедии изображение судьбы героя строилось на понятии *трагической вины*, т. е. на сочетании в его поступке признаков подвига (вспомним выражение «героическая воля») и преступления. В чем заключаются подвиги героев Достоевского, а также имеют ли их преступления какие-либо возвышенные основания, из предшествующих размышлений критика не ясно. Поэтому непонятна и причина претерпеваемых героями страданий.

Чтобы перейти к соответствующим объяснениям, Мережковский предлагает – в противовес популярным представлениям о «жестокоталанте» писателя – аналогию с опытами естествоиспытателя:

«Не делает ли чего-то подобного и Достоевский – “реалист в высшем смысле” – в своих опытах с душами человеческими? Он тоже ставит их в редкие, странные, исключительные, искусственные условия, и сам еще не знает, ждет и смотрит, что из этого выйдет, что с ними будет» (с. 113).

В результате, действительно, раскрываются «глубины души чело-

веческой». Но не опосредованно – в поступках персонажей, вынужденных «искусственными условиями», как можно было бы ожидать, а непосредственно в авторской созерцании. Ведь, говоря об этом, критик создает метафору «спуска» в глубины, вызывающую ассоциацию с поэмой Данте: «... глаза его впервые видят то, что, казалось, не позволено видеть глазам человеческим. Он сходит в “глубины”, в которые еще никто никогда не сходил. Вернется ли?» (с. 114).

Сталкивая, таким образом, опыты естествоиспытателя с пророческими видениями Данте, философ превращает идею экспериментальной природы творчества Достоевского в парадокс, в открытую проблему. Оставляя на будущее конкретные сопоставления, констатируем очевидную значимость этой проблемы как для Вяч. Иванова с его неоднократными обращениями к Данте по поводу тех же «глубин души», так и для Бахтина с его суждениями об экспериментальности «менипповой сатиры» и о приемах *провоцирования* в философских диалогах.

8. Наконец, возникает и вопрос об отношении автора к героям или, как мы бы сказали сегодня, об авторской позиции у Достоевского. Мережковский, подобно Розанову, склонен отождествлять ведущих героев писателя с автором: и тем скорее, что они – мыслители, идеологи. Как и его предшественник, он сталкивается с тем, что «вложенные в уста героя» мысли автора, его, как выражаются критики, «любимые мысли», не уступая друг другу по впечатляющей силе выражения, могут оказаться взаимоисключающими по своему содержанию. Отсюда идея безысходного внутреннего противоречия в авторском сознании как почвы или скрытого источника трагического характера романов Достоевского:

«Не кажется ли иногда, что в князе Мышкине Достоевский любит и оправдывает себя; в Кириллове ненавидит и обличает себя, но и в том, и другом – изображает себя, и что оба ему одинаково близки? Идиот и Кириллов – две стороны его собственного существа, два лица его – одно явное, другое тайное? Кириллов – двойник Идиота? Вот загадка, которой Достоевский, дерзновеннейший из дерзновенных, не только не смел разгадать, но о которой и думать почти не смел, хотя, вместе с тем, ни о чем другом думать не мог» (с. 118).

Более того, как и Розанов, Мережковский склонен видеть за персонажем-дьяволом (только не в «Легенде», а в кошмаре Ивана Федоровича) лицо Автора:

«Недаром же устами Черта высказывает он свои собственные, самые заветные *святые* мысли». «...усталость и возмущение Черта против всего призрачного, фантастического, против всяких “неопределенных уравнений” есть усталость и возмущение самого Достоевского; это его собственная тоска по “земному реализму”, по “воплощению”, по утраченному здоровью, нарушенному равновесию духа и плоти» (с. 131).

И несколько далее, в последней главе второй части книги, критик вновь говорит о борьбе Достоевского «с ужасом всего отвлеченного, призрачного, фантастического и, в то же время, беспощадно-реального, действительного» (с. 140). В Черте, тем самым, он видит *воплощение Автора* не в качестве носителя определенной идеи (например, искушения или отрицания Бога), а *как художника*.

В этом пункте Мережковский странным образом оказывается бли-

же Бахтину, чем Розанов: ведь создатель теории полифонического романа специально подчеркивал то обстоятельство, что ведущие герои Достоевского – сами как бы Авторы, что их «образы строятся» так, как в монологическом романе строится образ автора, т. е. в качестве «чистого голоса»: «Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены как бы ими самими» (СС. II, 33); «Герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим...» (СС. II, 50).

Подведем итоги: тот факт, что выстроенная нами предварительно логическая последовательность положений Мережковского в основном совпадает с реальной последовательностью его изложения, – лучший аргумент в пользу того, что первая на самом деле существует.

Автор труда о Толстом и Достоевском не мог не учитывать идеи Розанова. Самый важный момент сближения – идея «голоса». Именно этот пункт оказался точкой пересечения двух не просто разных, а существенно противоположных подходов к предмету. Один философ считает самый «фантастический» фрагмент «Братьев Карамазовых» (поэму Ивана), несмотря на его «внефабульность», центром романа. Другой отнюдь не считает центральным значительно менее фантастический сон того же персонажа.

Возможно, в стремлении понять целое произведений Достоевского как роман-трагедию, в которой унаследованный от древности метафизический аспект изображения сочетается с аспектом современным, «реалистическим», была и полемика. Но тем самым Мережковский проблематизировал вопрос о художественном целом и проложил путь к идеям Вяч. Иванова о соотношении «прагматического» и «метафизического» аспектов в романах Достоевского.

3. Вяч. Иванов: синтез идей о жанре и проблема чужого «я»

Обратившись к рассмотрению статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия», мы прежде всего должны уделить внимание очень давней обзорной работе В.Л. Комаровича². Свообразие романов Достоевского, по его мнению, – в их «идеологической насыщенности», в характерных для них функциях (в частности, – сюжетных) «идеологических построений» (с. 4, 5-6). С такой точки зрения, статья «Достоевский и роман-трагедия» отличается от предшествующих образцов философской критики тем, что «... не от собственных догм отвлекает он “принцип мирозерцания” Достоевского, но ищет и как бы *нащупывает* его в предварительном анализе структурных признаков романа... анализу идеологии предшествует анализ композиции» (с. 7. Курсив мой – Н.Т.). Исходя из этого тезиса, исследователь изложил основные идеи названной статьи о поэтике романиста в их логической последовательности и взаимной связи (с. 8), а также отметил их значение для последующей науки (с. 10).

Как это ни удивительно, но ни мысль В.Л. Комаровича о радикальном методологическом новаторстве Вяч. Иванова, ни его способность

увидеть внутреннее смысловое единство высказываний философа о поэтике произведений Достоевского (в существовании такого единства мы сможем сейчас увериться) и поныне не нашли в специальной литературе на тему «Вяч. Иванов о Достоевском» ни отклика, ни продолжения. За одним единственным исключением: речь идет о первой (обзорной) главе книги ПТД. Выделенное нами словцо Комаровича «нащупал» Бахтин как будто подхватывает и тут же на него реагирует: «Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов – правда, только нащупал» (СС. II, 16).

По всей вероятности, автора ПТД привлекло удачное определение самой начальной стадии изучения поэтики романиста, хоть он и применил его к намеченному в статье философа решению лишь одной (но зато важнейшей) проблемы: проблемы «чужого “я”».

Отклик и продолжение нашла только общая оценка В.Л. Комаровичем значения статьи Вяч. Иванова для последующей науки: «здесь собраны и как бы связаны в один узел все проблемы дальнейших работ о Достоевском» (с. 10). Г.М. Фридлиндер, фактически повторив – в усиленном и расширенном варианте – эту мысль («... в работах о Достоевском В.И. Иванова содержатся зачатки едва ли не всего того, что было высказано наукой о Достоевском в XX в. учеными всего мира») ⁶³, прямо противопоставляет идеям названной статьи теорию полифонического романа, подсказанную, по его мнению, Вяч. Ивановым, но, тем не менее, «ошибочную».

Точка соприкосновения двух концепций, с точки зрения исследователя, лишь *одна* – принцип «ты еси»: «Общеизвестно, что приведенный выше тезис Вяч. Иванова был положен М.М. Бахтиным в основу его понимания романа Достоевского как романа полифонического» (с. 139). Замечание Бахтина о том, что этот принцип истолкован его предшественником «монологически», Г.М. Фридлиндер не считает нужным анализировать. Он также не пределяет никакого иного толкования «тезиса» Вяч. Иванова, возможно, полагая, что его содержание самоочевидно. Вместо того и другого ученый противопоставляет разграничению двух принципиально различных подходов к проблеме чужого «я» – монологического и диалогического – свое собственное понимание роли этих двух, по его выражению, «стихий» в романе как жанре:

«Однако, как приходилось уже неоднократно указывать автору настоящего строк, именно проблема соотношения “полифонической” и “монологической” структуры в романе служит, по его мнению, ахиллесовой пятой концепции Бахтина (при всем достоинстве его конкретного анализа “полифонической” и “монологической” стихий в романах Достоевского). Ибо в действительности не существует (если не говорить о риторических “романах” поздней античности и о рыцарском романе средних веков) в химически чистом виде ни чисто “монологического”, ни чисто “полифонического” типа романа <...> В романах же Достоевского полифоническая и монологическая стихии *сложно сопрягаются друг с другом* вопреки мнению Бахтина. И работы Вячеслава Иванова о Достоевском в значительной мере как раз и служат наилучшим доказательством ошибочности ряда поэтологических идей Бахтина (несмотря на ту широкую популярность, которую они получили в наше время – в значительной мере

вследствие того, что широкий, философско-метафизический подход к наследию Достоевского сменился у Бахтина задачами эмпирического описания и классификации жанра романа и его различных “хронотопов”» (С. 140).

Оставляя в стороне как высказанную здесь Г.М. Фридендером очень лаконично трактовку романов Достоевского, так и более развернутую негативную оценку бахтинской теории романа в целом (с. 141), обратим внимание только на одно примечательное обстоятельство: критику самого понятия «роман-трагедия» Бахтиным ученый вообще не рассматривает.

На таком фоне безусловно выигрывает другая специальная работа, автор которой имеет целью «высказать некоторые соображения об освещении у Иванова *общего* типа творчества, черт *общей* художественной модели, представленной произведениями Достоевского...». Он выделяет и комментирует целый ряд положений статьи поэта-философа:

1) О «катартической природе» искусства писателя: взгляд, «впервые высказанный Владимиром Соловьевым» и «всесторонне развернутый и углубленный в ивановской концепции “романа-трагедии” Достоевского». При этом синтез двух жанровых структур означает «возведение индивидуального, личностного к просветляющей его всеобщности»⁶⁴;

2) О «противоположении религиозно-философского начала у Достоевского началу собственно психологическому и недооценка последнего», в результате чего пред нами – «тип критического анализа, почти пренебрегающего тем, что названо здесь “потоком внешних действий и личных переживаний”», «ради полного сосредоточения... на метафизическом субстрате» (Там же. С. 482-483);

3) О героях Достоевского как людях идеи, идеологах. Выражение «идеи-силы» фиксирует «двойственную – импульсивную, стихийно-энергичную и одновременно “умственную” – природу образа у Достоевского. Образа, чья бурнокипящая, “дионисийская” жизнь постоянно возводится к понятийной ясности».

Как суждение об идеях, так и замечание Вяч. Иванова о близости произведений Достоевского к «типу романа-теоремы», вызывают следующий комментарий: «... неоспорима роль суждений критика как источника позднейшей концепции “идеологического” романа Достоевского» (с. 484-485);

4) Об особом отношении к чужому «я» у Достоевского («ты еси») (с. 485).

Очевидно, что в этом случае перед нами – и целый ряд интересных мыслей исследователя, которые необходимо учесть. Вопрос о соотношении идей Вяч. Иванова и Бахтина о романе Достоевского в этой работе не рассматривается. Но, если взглянуть на её положения под таким углом зрения, в освещении концепции поэта-философа заметны некоторые недостатки.

Во-первых, не все выделенные положения статьи должным образом прокомментированы: в особенности это касается принципа «ты еси». Во-вторых, учтены далеко не все суждения Вяч. Иванова о *форме* романа у Достоевского. Но лишь в своей *совокупности* и *во взаимной*

связи они составляют созданную философом концепцию «романа-трагедии». В результате сказанное не позволяет выяснить, как соотносится ивановская концепция *в целом*, а не отдельными положениями, с соответствующими воззрениями Розанова и Мережковского, с одной стороны, и с теорией полифонического романа, с другой.

Другие известные нам исследования на ту же тему не вносят коррективы в этот вывод, поскольку методы изучения текста в них примерно те же. М. Грабар, анализируя отношение Бахтина к концепции «романа-трагедии», замечает: «Можно было бы подумать, что ивановское определение “роман-трагедия” является именно определением формы»⁶⁵.

Иная, отличная от бахтинской, трактовка этого понятия не предлагается. Критика Бахтиным ивановского истолкования формулы «ты еси», по мнению исследователя, «упускает из виду очень важный момент. Схема “ты еси”, если её изобразить, сводится не к линии между полюсом “я” и полюсом “ты”, а к треугольнику, третий угол которого – Бог».

Но тут же он вносит поправку: замечания по поводу этой формулы о «метафизических утверждениях» Вяч. Иванова означают, что «косвенно Бахтин затрагивает этот момент»⁶⁶. Еще один исследователь, М. Иванович, с точки зрения которого идеи Вяч. Иванова – прямой и первичный источник теории полифонического романа, считает полемику с концепцией «романа-трагедии» в книге Бахтина «мистификацией»⁶⁷.

Таким образом, поставленная нами задача: увидеть в статье Вяч. Иванова систему его идей о поэтике созданной Достоевским разновидности романа – пока еще не решена.

Прежде всего, необходимо отметить, что по сравнению с трудами предшественников, статья Вяч. Иванова, во-первых, значительно более специальна. Она прямо посвящена вопросу о своеобразии жанра важнейших произведений Достоевского, которого эти труды касались лишь попутно. Во-вторых, она более компактна (даже, чем главы о романе Достоевского у Мережковского); при всей своей образности, лишена характерной для предшественников избыточной риторической плодovitости и четко логически выстроена. Это проявляется в структуре текста: после небольшого вступления следуют два раздела, посвященные двум взаимодополняющим аспектам творчества писателя – «Принцип формы» и «Принцип мирозерцания», причем каждый из них включает одинаковое количество (по 6) выделенных пунктов.

Отсюда очевидна авторская задача **связать** философскую проблематику произведений Достоевского с его искусством художника, с поэтикой его романов. Такая специальная задача, несомненно, была прямо поставлена впервые. Еще важнее то, что в её решении Вяч. Иванов явно намерен *исходить* из поэтики⁶⁸. А поскольку своеобразие формы может быть определено лишь на фоне литературной традиции, разработка этой темы занимает в статье значительное место.

В результате, если сравнивать с книгами Розанова и Мережковского, перед нами одновременно первая философская работа о Достоев-

ском, в которой автор не собирается «софилософствовать» с героями писателя, и первая же попытка уяснить и определить путем систематических сопоставлений место Достоевского в истории не только русской, но и всей европейской литературы.

Исключительное богатство наблюдений и идей (в этом совершенно прав Г.М. Фридлиндер), иногда настойчиво повторяемых, иногда как будто лишь вскользь брошенных, но всегда связанных друг с другом, казалось бы, должно препятствовать попыткам интерпетировать смысл концепции Вяч. Иванова путем извлечения из его текста отдельных, «заслуживающих особого внимания» положений. Но такой метод применяется к статье «Достоевский и роман-трагедия», как мы убедились, не менее уверенно, чем к значительно более пространным и аморфным текстам Розанова и Мережковского. Причина – сложность характерного для автора способа выражения: органического сплава продуманной логической последовательности основных положений с образностью и повышенной метафоричностью стиля.

Попытаемся выявить неочевидную логику развертывания основных идей статьи Вяч. Иванова. При этом следует обратить внимание на постоянно присутствующую внутри каждого из обозначенных пунктов дихотомию разных сторон или аспектов предмета: между выделяемыми полюсами указываются, как правило, промежуточные или переходные звенья; иногда такого рода тезисы, наоборот, формулируются в итоге – в качестве «снимающих» противоположность.

Небольшое **вступление**, которое содержит, как принято выражаться в наше время, «постановку вопроса», включает в себя два взаимосвязанных, но все же отчетливо различимых момента. Отмечены и осмыслены, с одной стороны, исключительная *актуальность* Достоевского по сравнению с другими «ушедшими вождями и богатырями духа», с другой – своеобразие его подхода к проблеме человека и, соответственно – *форм* его искусства.

а) Актуальность объясняется исследованием глубин душ современников. Здесь возникают два образа, характерных для развиваемой концепции творчества Достоевского. Это, во-первых, отклик на ницшевскую идею «музыкальности» той стихии, которая составляет архаический и, следовательно, наиболее глубокий пласт душевной жизни: «каждому взгляду поманившего нас водоворота, позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины»⁶⁹. Во-вторых, это образ странствия по «душевному лабиринту нашему» в сопровождении «сумрачного и зоркого вожатого с испытующим и неразгаданным взором» – очевидная трансформация образа дантовского Вергилия.

б) Вторая мысль философа высказана вначале в общей форме, посредством двух сравнений. С одной стороны, с Тернером, «создавшим лондонские туманы»:

«Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал, – как «Тернер создал лондонские туманы», – т. е. открыл, облек в форму осуществления – начинавшуюся и еще не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы...»

Но и не только с Тернером:

Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, – одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру» (с. 302).

Как видно, здесь мысль не только о сложности, впервые осознанной писателем и, вслед за ним, современниками, но еще и о «как бы перемещении планетной системы», т. е. на самом деле, конечно, – точки зрения на неё. А это уже сравнение с Коперником, отразившееся у Бахтина, – в его уподоблении художественных открытий Достоевского коперникову перевороту⁷⁰.

По-видимому, речь идет о *замене* традиционного освещения героя *извне* и его объяснения миром, в котором он находится, освещением и объяснением мира, окружающего героя, напротив, – *изнутри* его сознания. Действительно, как раз такой смысл имеет следующее тут же сопоставление Достоевского с Пушкиным и Лермонтовым, а также с теми, как кажется нам, кто писал о «новых людях»:

«До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в её бытие или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единичный спор и поединок, как у Алеко и Печоринных, или бунт скопом и выступление целой фаланги, как у наших поборников общественной правды и гражданской свободы» (Там же. С. 302).

У прещественников Достоевского философ находит восприятие личности в первую очередь *извне*: с такой точки зрения, даже её внутреннее противостояние окружению (которое выражается в «споре», «поединке» или «бунте») оказывается лишь особой частью изображенного «уклада жизни» и «быта». Но дальше охарактеризован совсем иной способ изображения:

«Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольников и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир...» (Там же. С. 302).

«Идеалистический индивидуализм», как выяснится в дальнейшем, – синоним выражения «этический солипсизм»: имеется в виду оценка «я» как единственной подлинной (онтологической) реальности. И, если личность – «солнце вселенной», то это *она освещает* и придает смысл всему окружающему её: не только укладу и быту, но и вообще миру, – а не объясняется из него. Сравнение с Коперником отсюда становится вполне понятным.

в) В итоге формируется мысль о спровоцированном писателем, который принес людям плоды с древа познания добра и зла, своеобразном грехопадении:

«Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими добро и зло, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье» (с. 303).

Оказывается, что «откровение личности» имеет двойной, полярный

смысл и заключается в новой, данной уже познанием, свободе выбора. Что касается самой аналогии между художественными открытиями Достоевского и ветхозаветным сюжетом, то и в этом случае мы можем указать отклик Бахтина на идею Вяч. Иванова:

«Печорин, при всей своей сложности и противоречивости, по сравнению со Ставрогиным представляется цельным и наивным. Он не вкусил от древа познания. Все герои русской литературы до Достоевского от древа познания добра и зла не вкушали» (СС. VI, 398).

Эта идея Вяч. Иванова и мотивирует его переход к проблеме формы:

«Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник...» (с. 303).

И вновь образ лабиринта, связанный с представлением о глубинах души, сочетается – теперь уже открыто – с дантовскими образами: из глубины пещеры в Чистилище, напоминает поэт-философ, видне вечные звезды. Иначе говоря, спуск в преисподнюю внутренней жизни человека позволяет увидеть возможный путь души к небу и Богу. Здесь можно увидеть зерно развитой Вяч. Ивановым в основной части статьи концепции мистериального сюжета у Достоевского.

1. **Первый пункт** «Принципа формы» начинается именно переносом образа *лабиринта* на романы писателя и одновременно – *уподоблением романа эпосе*:

«Его лабиринтом был роман или, скорее, цикл романов, внешне не связанных прагматической связью... но все же сросшихся между собою корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетшимися... связь между отдельными лицами единого многочастного действия, изображенного Достоевским, – лицами-символами, в которых, как в фокусах, вспыхивали идеи-силы, чье взаимодействие и борьбу являл нам этот поэт вечной эпопеей о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах» (с. 303-304).

Здесь противопоставлены «корни», уходящие в «лабиринт» и «ветви», находящиеся, по-видимому, во внешней, «прагматической» сфере тех же романов. С таким *противопоставлением поверхности и глубины* и с таким значением термина «прагматический» мы еще встретимся. Отсюда проясняется, почему лица в то же время – символы, а идеи вместе с тем – силы. Понятия «лица-символы» и «идеи-силы» восходят, очевидно, к книге Розанова. Но если у этого философа универсальная основа персонажа и его идеи – космический план бытия, то у Вяч. Иванова вселенная – *внутри* личности.

В этой связи очень любопытно, что у Бахтина мы находим отклик *одновременно и в равной мере* на «страстные мысли» Мережковского и на «идеи-силы» Вяч. Иванова: «Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер “идеичувства”, “идеи-силы”, который создает неповторимое своеобразие “идеи” в творческом мире Достоевского» (СС. II, 15).

Поскольку для Бахтина идея – сплав конкретно-личностного и все-

мирного в событии «взаимодействия сознаний» (Там же. С. 16), то он, очевидно, не считает возможным разграничивать «глубину» и «поверхность», что и позволяет сочетать друг с другом понятия, предложенные Мережковским и Вяч. Ивановым.

а) За этим «микровступлением» идет обсуждение проблемы соотношения романа Достоевского и – в этой связи – *романа как такового с эпопеей*, высочайшие образцы которой дали, по мнению автора статьи, Гомер и Данте.

Вяч. Иванов с самого начала солидаризируется с «философами», с точки зрения которых роман – форма, «особливо свойственная» Новому времени, но вместе с тем «наиболее приближающая» личное творчество «к типу всенародного искусства». На наш взгляд, в этом суждении доминирует опора на Гегеля. Иначе обстоит дело в оговорках автора (роман все же скорее «демотический, а не всенародный»), но он «тем не менее... возвышается», особенно у Достоевского, «до высот мирового, вселенского эпоса») и в последующем кратком очерке истории европейского романа от «милетской сказки» до современности. Во всем этом ощущается уже учет концепции жанра, созданной А.Н. Веселовским⁷¹.

Переосмысление идей гегелевских «Лекций по эстетике» можно увидеть также в следующем определении специфического для этого романа «предмета» (у Гегеля речь идет о характерной для него «коллизии»):

«Роман является или глашатаем индивидуалистического беззакония, поскольку ставит своим предметом борьбу личности с упроченным строем жизни и её наличными нормами, или выражением диктуемого запросами личности нового творчества норм, лабораторией всяческих переоценок и законопроектов, предназначенных частично или всецело усовершенствовать и перестроить жизнь» (с. 305).

«Упроченный строй жизни» и её «наличные нормы» – то, что у Гегеля названо «прозаически упорядоченной действительностью». А противостояние этим внешним условиям «запросов личности» (у Гегеля – «поэзии сердца»), которое выражается либо в прямом её столкновении с ними, либо в «новом творчестве норм», напоминает намеченные немецким философом два пути «исчерпания» романной коллизии:

«Конфликт этот разрешается трагически или комически или же исчерпывается тем, что, с одной стороны, характеры, сначала противившиеся обычному порядку мира, учатся признавать в нем подлинное и субстанциальное начало, примиряются с его отношениями и начинают действовать в них и, с другой стороны, они удаляют прозаический облик со всего осуществляемого и совершаемого ими, ставя на место предназначенной ими прозы действительность, родственную и дружественную красоте и искусству»⁷².

б) В исторических судьбах европейского романа поворотную роль сыграл «глубоко революционный яд индивидуализма», противостоявший (с эпохи Возрождения) характерной для средних веков соборности и способствовавший «распылению» последней в дальнейшем ходе истории – вплоть до 1789 года. Этот фактор и стимулировал углубление романа во внутренний мир личности, где обнаружилось духовные пространства, напоминающие о великих географических открытиях: лич-

ность «открывает Мексики и Перу в своем душевном мире». В романе она также «приучалась сознавать и оценивать неизмеримость своего микрокосма» (с. 304-305).

в) Отсюда мысль о сочетании в этом жанре двух аспектов – внутреннего и внешнего, причем определяющим, с точки зрения философа, является первый:

«Роман становится референдумом личности, предъявляющей жизни свои новые запросы, и вместе подземною шахтою, ... откуда постоянно высыпаются на землю новые находки, новые дары сокровенных от внешнего мира недр. Сама пестрота приключений служит орудием обеспечения за личностью внешнего простора для её действительного самоутверждения, а изображение быта – орудием сознания, а через то и преодоления быта» (с. 305).

Так понятая структура жанра **двуплановостью** внутреннего и внешнего решительно отличается от идеи романа-трагедии, предложенной Мережковским: связь произведений Достоевского с авантурной традицией автор «Л. Толстого и Достоевского» совершенно не учитывал. Сочетание в романе глубины и поверхности подготавливает также сравнение его с плугом, а рассказов и новелл – с «поверхностно царапающей землю сохой» в прогнозе Вяч. Иванова на будущее жанра (с. 306)⁷³. Именно обращение романа к глубинам души, по мысли философа, роднит его с долженствующей его заменить «царицей-Трагедией».

2. **Второй пункт** первого раздела статьи содержит экскурс в ближайшую к «роману-трагедии» Достоевского литературную традицию:

а) Сначала речь идет о литературе европейской; здесь заметно продолжение и развитие идеи о *сочетании аспектов внутреннего и внешнего: широкой поверхности и сосредоточенной глубины*.

С одной стороны, при обращении к внутренней жизни человека в «многоголосом оркестре творчества Достоевского» звучит идеально-мистическая нота *sursum corda* («возносим сердца»): вспомним дионисийское «пение головокругительных флейт глубины». В данном случае имеется в виду почерпнутый писателем у Руссо и Шиллера пафос приобщения к миру через Землю и Бога, т. е. та же самая «соборность». Со стороны же «чисто формальной» Достоевскому предшествуют Бальзак и Диккенс (у них философ находит сочетание широты социального фона с «внутренним образом личности»), а также Гофман и, «быть может», Жан Поль в качестве источников «сочности и эффектов колорита», а также целого ряда авантурных «приемов», противоречащих «жизненному правдоподобию», но позволяющих «обнажить личность до глубины» (с. 306-307);

б) Рассматривается вопрос о «влиянии отечественной словесности». Именно здесь философ обращается к введенной Розановым полярности «Гоголь-Достоевский». Развертывая идею своего предшественника о «ликах без души» и «ликах душ» через антитезы смерти и жизни, смерти и воскресения, Вяч. Иванов добавляет к ней противопоставление «красочно-пестрого мира, озаренного внешним солнцем» – скрытым «очагам лихорадочного горения сокровенной душевной жизни».

Мы видим в этой формулировке связь с образами «перемещения

планетной системы) Достоевским и его героев как «центральных солнц вселенной»: дело, следовательно, не только в ином, чем у Гоголя, предмете авторского видения (как было у Розанова), но и в совершенно новой, *внутренней* точке зрения героя на мир (о чем до Вяч. Иванова никто не говорил).

В противовес этой, уже традиционной, линии преемственности автор статьи – по вполне понятным теперь причинам – выдвигает линию Лермонтов-Достоевский, усматривая сходство двух писателей в области *глубины* постижения личности, «идейной многозначительности» и зоркости по отношению к «духовным проблемам современности» (с. 307-308).

3. Определяя в **третьем пункте** первой части статьи «новизну положения, занятого романом» у Достоевского, Вяч. Иванов называет этот преобразованный жанр «трагедией духа». Очевидно, формула «роман-трагедия» фиксирует в данном случае (в отличие от её трактовки у Мережковского) именно соотношение «трагедийной» глубины внутренних миров персонажей с «романной» поверхностью, что и ставит в центр внимания вопрос о связи одного аспекта с другим. Эта проблема рассматривается сначала в плане исторической поэтики, а затем уже – в характеристике структуры самого романа Достоевского:

а) В историко-поэтологическом аспекте Вяч. Иванов выстраивает схему диалектической (спиральной) эволюции: от изначального «синкретического» единства эпопеи и трагедии (с опорой на платоновское представление о смешанной природе эпоса)⁷⁴ – через их разделенность в период «могущественного развития» формы романа – к Достоевскому, у которого жанр «вмещает в свои формы чистую трагедию» (с. 308). Вывод сделан с уже явной оглядкой на Гегеля: «мы должны рассматривать роман-трагедию не как искажение чисто эпического романа, а как его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав» (с. 309).

Сравним: «Роман в современном смысле предполагает уже прозаически упорядоченную действительность, на почве которой он в своем кругу вновь завоевывает для поэзии, насколько это возможно при такой предпосылке, утраченные ею права...»⁷⁵.

б) В аспекте, как мы бы сегодня выразились, синхронии, философ говорит о «признаках, оправдывающих» предложенное им определение романа Достоевского. Здесь он практически движется в обратном, по отношению к прежде принятому, направлении: от поверхности произведений писателя – свойственного им «фабулизма» – к их глубине.

Оказывается, что «техника» фабулизма использована Достоевским «для архитектоники трагедии»⁷⁶. Далее вопрос о «единстве произведения» решается с помощью аналогии с «симфониями» и с «контрапунктическим развитием в музыке». Но эти музыкальные аналогии, в отличие от теории полифонического романа, имеют в виду *вообще не субъектную и речевую структуру* произведений Достоевского, а характерный для них *сюжет*:

«В необычайно, казалось бы, даже чрезмерно развитом и мелочно обстоятельном прагматизме Достоевского нельзя устранить ни малейшей частности: в такой мере все частности подчинены прежде всего малому един-

ству отдельных перипетий рассказа, а эти, в свою очередь, группируясь как бы в акты драмы, являются железными звеньями логической цепи, на которой висит, как некое планетное тело, основное событие, цель всего рассказа, со всеми его многообразными последствиями, со всею его многозначительной и тяжеловесною содержательностью, ибо на этой планетной сфере снова сразились Ормузд и Ариман, и катастрофически совершился на ней свой апокалипсис и свой страшный суд» (с. 309-310).

Уже знакомая нам аналогия с «планетной системой» («тело» и «сфера») относит основное событие, при всей его связи с «мелочным прагматизмом», к области глубин внутренней жизни героев (вспомним, что выше она была названа «микрокосмом»). А «сражение Ормузда с Ариманом» напоминает слова философа о том, что Достоевский – «поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах».

Здесь видна противоположность между подходами Вяч. Иванова и В.В. Розанова к проблеме события, которое лежит в основе единства романов Достоевского. Общая для них точка – мысль о «внефабульности» этого события. Но у автора «Легенды о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» оно – особенно при своем сходстве со Страшным судом и Апокалипсисом (эти мотивы очень важны для Розанова) – не мыслится замкнутым ни в чем обособленном сознании, имея, с его точки зрения, вполне *онтологический* статус. Очевидно, что к теории полифонического романа розановская трактовка в данном случае ближе.

4. В следующем, **четвертом пункте** дана более подробная характеристика основного события романов Достоевского.

а) Произведения писателя сравниваются с драмой, в особенности – с трагедией, в свете ключевого в данном случае понятия «катастрофы». Первое различие («трагедия у Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании») выглядит не слишком существенным; важнее второе: «мы имеем перед собою как бы трагедию потенцированную, внутренне осложненную и умноженную в пределах одного действия»; «если катастрофично целое, то каждый узел катастрофичен в малом» (с. 310-311).

Множественность «микркатастроф» означает, что действие (сюжет) романа-трагедии *в целом* отличается от «немногих простых линий одного действия» в трагедии как таковой. Поскольку чуть ниже Вяч. Иванов говорит об аристотелевской трактовке катарсиса, мы вправе предположить, что и здесь он – вслед за Аристотелем – имеет в виду такие «простые линии», как *восходящую* и *нисходящую*, разделенные одной перипетией⁷⁷.

Но у Достоевского, как было сказано в конце предшествующего пункта – целый ряд «малых отдельных перипетий». Переход от одной из них к другой означает *многократную смену подъемов и спадов* в развертывании сюжета, что и отличает эпическое произведение от трагедии:

«Отсюда тот своеобразный закон эпического ритма у Достоевского, который обращает его создания в систему напряженных мышц и натянутых нервов, что делает их столь утомительными и вместе столь властными над нашей душой».

Что же в таком случае роднит столь различные сюжетные структуры? С точки зрения философа, – то, что в обоих случаях развитие сюжета приводит к «трагическому очищению». Но тогда путь к нему читателя в романе, по сравнению с «простыми линиями одного действия» классической трагедии, не может не выглядеть чрезмерно осложненным:

«Отсюда вытекают и несомненные недостатки этих произведений как творений искусства: «жестокий талант» запрещает нам радость и наслаждение; мы должны исходить до конца весь *Inferno*, прежде чем достигнем отрады и света в «трагическом очищении» (с. 310).

Этот осложненный вариант, будучи чужд древней трагедии, все же, несомненно, драматичен, а именно – свойствен мистерии, о чем мы скажем чуть ниже.

б) Вторая тема этого пункта – понятие *катарсиса*: его древнейший «религиозный смысл», чисто эстетическая трактовка его Аристотелем и, наконец, несводимая ни к тому, ни к другому жизненная и нравственно-религиозная роль «очищения» при восприятии произведений Достоевского. Знаменательно, что эта тема, намеченная скрытой параллелью между романами писателя и поэмой Данте (упоминание *Inferno*), развивается и заканчивается явным сопоставлением их сюжетов, а самого автора романов – с Вергилием:

«И так творчески сильно, так преобразительно катартическое облегчение и укрепление, какими одаряет душу, прошедшую с ним через муки Ада и мытарства чистилища до порога Беатриче, что мы все уже давно примирились с нашим суровым вожатым и не ропщем более на трудный путь» (с. 311).

Таким образом, катарсис у Достоевского, по Вяч. Иванову, – естественный итог содержащегося в его романе *мистерийного сюжета*⁷⁸. Переходя в состав (в основу) романов писателя, трагедия как будто превращается в мистерию⁷⁹. Но и с этой глубинной структурой внешняя реальность романа Достоевского, его многообразная «поверхность» не отождествимы; и это объяснение, следовательно, не отменяет «несомненных недостатков этих произведений как творений искусства».

в) Отсюда возврат к этой последней теме в финальном фрагменте четвертого пункта:

«Но недостатком манеры нашего гениального художника можно назвать однообразие приемов, которые кажутся как бы прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование: искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; преднамеренное сталкивание их; ведение диалога, менее свойственное действительности, нежели выгодное при освещении рамп; изображение психологического развития также сплошь катастрофическими толчками, порывистыми и испугленными оказательствами и разоблачениями на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия, чистыми “*coups de théâtre*” (театральный трюк – *Н.Т.*), – и в тот период, когда истинно катастрофическое еще не созрело и наступить не может, предвосхищение его в карикатурах катастрофы – сценах скандала» (с. 311).

Перед нами, несомненно, замечательная характеристика той системы доступных объективному наблюдению признаков и особенностей сюжетной и повествовательной структур романов Достоевского, которые роднят его произведения на самом деле не с драмой, а с многоговковой *авантюрной традицией*. Для авантюрных романов драматизация и театрализация исключительно характерны⁸⁰. Произведения такого рода сближает с драмой **идея испытания**.

Отсюда уясняется, во-первых, что анализ Вяч. Иванова раскрывает *несоответствие* между «трагедийно-мистерийными» глубинами, которые он находит в произведениях Достоевского, и очевидной для читателя традиционно-романной их поверхностью. Несоответствие это философ считает *эстетическим недостатком*, что вполне закономерно, если за точку отсчета в оценке художественного совершенства приняты античная трагедия и поэмы Гомера и Данте. Во-вторых, отсюда становится понятным, почему Бахтин, отказываясь в первом издании своей книги от диахронического аспекта исследования, считал все же необходимым включить в неё главу «Функции авантюрного сюжета у Достоевского».

В-третьих, параллель между художественными мирами Достоевского и Данте у Бахтина продолжена. Но если Вяч. Иванов находит у обоих писателей сюжет, ведущий через спуск в бездну (и смерть) к трагическому «очищению» и возрождению, то в ПТД дантовский мир родствен Достоевскому тем, что в нем «многоплановость переносится в вечность» (СС. II, 35). Все подлинно существенное «может быть перенесено и в вечность, ибо и в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует» (Там же. С. 37-38). С точки зрения ученого, двух художников в первую очередь сближает способность «слышать и понимать все голоса сразу и одновременно», в одном пространстве и моменте, «в разрезе сосуществования и взаимодействия» (Там же. С. 39), так что его трактовка соотношения романов Достоевского с драмой скорее – развитие идей Розанова.

5. В пункте пятом сделан следующий шаг в характеристике трагедийно-мистерийного, направленного к катастрофе и её разрешению сюжета романов Достоевского: раскрытие его внутренней основы, противоречия, служащего источником действия, т. е. *конфликта*. По мнению философа, в данном случае это *антиномия*. И катастрофой, увенчивающей «антиномическое действие», должно быть «всегда и неизбежно» преступление.

а) Конфликт (антиномия) здесь – категория, предназначенная соединять внутренний и внешний аспекты произведений Достоевского. Отсюда идея «тройкой обусловленности и тройственного объяснения» автором центральной катастрофы:

«...во-первых, из метафизической антиномии личной воли, чтобы видно было, как Бог и дьявол борются в сердцах людей; во-вторых, из психологического прагматизма, т. е. из связи и развития периферических состояний сознания, из цепи переживаний, из зыби волнений, приводящих к решительному толчку, последнему аффекту, необходимому для преступления; в-третьих, наконец, из прагматизма внешних событий, из их паутинного сплетения, образующего тончайшую, но мало-помалу становящуюся не-

расторжимой ткань житейских условий, логика которых неотвратимо ведет к преступлению» (с. 312).

Таким образом, «средостением» и центром, на котором держится единство произведения, оказывается «психологический прагматизм». Но поскольку романы Достоевского слишком явно не замкнуты на одном «я» и очевидно социальны, Вяч. Иванов делает знаменательную оговорку: «тройное объяснение человеческой судьбы отражено... и в плане общественном, так что метафизика личной воли оказывается органически связанной с метафизикой воли соборной или множественной воли целых легионов богоборствующего воинства».

Нетрудно заметить, что борьбе Бога и дьявола в сердцах соответствует столкновение тех же начал в мире, окружающем личность: соборной воле противостоит воля тех «богоборствующих», чье имя – легион, т. е. тех, кому было велено войти в свиней.

Антиномия, тем самым, не только в глубинах сознания; она и *объект* этого сознания.

б) Отсюда постановка вопроса о соотношении «обреченности и вольного выбора в судьбах человека». В метафизическом плане речь идет об «изначальном решении, с Богом быть или без Бога».

Заметим, что развернутая характеристика этой ситуации вновь утверждает драматическую основу романа Достоевского (субъект выбора в драме, по Гегелю, «пожинает плоды своих деяний»), учитывая в то же время возможность даже не трагедийной, а *мистерийной* перемены (*перипетии*). Вглядимся в весьма странную, даже алогичную формулировку, объясняющую этот переход от фатальных последствий сделанного выбора к выбору новому и освобождающему от «обреченности»:

«Ибо, при раз сделанном метафизическом выборе, поступить иначе в каждом отдельном случае и нельзя, сопротивление просто неосуществимо, а первоначальный выбор неизменен, если раз он совершился, так как он не в разумении и не в памяти, а самом существе человеческого я может освободить его и от его свойства: тогда человек теряет душу свою, отпускает от себя душевный лик свой и забывает имя свое; он продолжает дышать, но ничего своего уже не желает, утонув в мировой или мирской соборной воле...» (с. 312).

Итак, аполлоническое обособление («индивидуация»), означающее здесь богоборчество («каждый... поступает так, как хочет его глубочайшая, в Боге лежащая или Богу противящаяся и себя от Него отделившая, свободная воля») *внезапно и необъяснимо* сменяется освобождением человека от собственного «я» и дионисийским растворением его в стихийно-коллективной духовной жизни. Этот новый поворот тут же назван «возродительным душевным процессом», на котором «зигдилась в древности чистая форма Дионисовой религии и который составляет центральное содержание мистического нравоучения в христианстве» (с. 313).

Эта ницшеански-христианская попытка показать, как у Достоевского «пересекаются скрещенные нити свободы и необходимости», выглядит достаточно искусственной конструкцией. Поэтому автор возвращается в следующем пункте к вопросу об «эстетических недостатках» творчества Достоевского.

6. **Шестой пункт** начинается с новой характеристики «формальных особенностей» романов писателя.

а) Часть их относится к изображению психологии персонажей (им присуща «исступленность») и – в этой связи – к преобладанию трагедийной патетики над «спокойным объективизмом эпоса», а также – к сосредоточению романов Достоевского на преступлении.

В другой же части этих критических замечаний, напротив, недостатком считается «крайняя обстоятельность и точность», с которой представлен «психологический и исторический прагматизм событий», т. е. как раз нечто весьма близкое «спокойному объективизму эпоса». Правда, это качество выражается, по очень точному наблюдению Вяч. Иванова, в «почти судебном протоколизме тона», т. е. оно доведено до крайности и потому противоположно «текучей живописи эпического строя» (с. 313).

Выходит, высказанные только что идеи о центральной и объединяющей роли преступления в структуре этих романов, о «психологическом прагматизме» как их срединном слое не объясняют их художественной цельности.

Следующая мысль – своеобразный корректив к предшествующей: «приемы делового отчета и осведомления» необходимы Достоевскому, чтобы создать «иллюзию необычайного реалистического правдоподобия, безусловной достоверности» и ею «прикрыть» «чисто поэтическую, грандиозную условность создаваемого им мира...» (с. 313-314).

Как видно, тот же «почти судебный протоколизм тона» получает здесь новое, совершенно иное объяснение, которое как раз демонстрирует высокую художественность Достоевского, тут же названного «Колумбом человеческого сердца». Это, в свою очередь, можно объяснить тем, что от кругозора героев Вяч. Иванов перешел к кругозору повествователя, допустив, что его тон и стиль могут составить, с точки зрения автора романа, *эстетически необходимый противовес* тональности душевного самочувствия героев («исступленность») и их высказываний (*патетика*).

Скорее всего, в этом учете *различия кругозоров повествователя и персонажей*, внешней и внутренней точек зрения – причина, по которой суждения Вяч. Иванова о тоне и стиле повествователя оказались, как заметил С.Г. Бочаров (СС. II, 436), близкими Бахтину. Говоря о «речах героев» и порожденной ими «взволнованной словесной поверхности» произведений Достоевского, ученый далее переходит к слову повествователя:

«Все это переплетено нарочито тусклою нитью протокольного, осведомительного слова... но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон» (СС. II, 100).

Эпитеты «протокольный», «осведомительный», несомненно, заимствованы у Вяч. Иванова; но мысль о «ярких отблесках» и «густых тенях», т. е. о взаимодействии двух слоев художественной речи, выглядит поправкой к изложенному представлению поэта-философа о недостатке у Достоевского «текучей живописи эпического строя».

б) Второй фрагмент этого последнего пункта «Принципа формы»

посвящен языку «русского Шекспира»: «умышленно прозаический и протокольный слог» неожиданно оказывается лишь оболочкой «великолепно выразительного и адекватного предмету языка». Признавая, что в нем «быть может, неприятно отразился говор среднего городского люда», философ высоко оценивает «мятеж против условных литературных ужимок, чопорной гладкости и притворства». Наконец, «протокол уголовного следствия» превращается «в живую ткань поэтического – и притом романтического по своему наряду – рассказа» благодаря тому, что «Достоевский... колорист-импрессионист» (с. 314).

Как видно, Вяч. Иванов и сам стремится снять свой упрек писателю в недостаточной живописности изображения – вплоть до того, что второе рассуждение полностью противоречит первому. При этом мы находим у него *те самые образы «ярких отблесков» и «густых теней»* (ср. сопоставление тут же Достоевского с Рембрандтом), которые только что заметили у Бахтина: «Достоевский... весь в темных скоплениях теней... весь в ярких озарениях преднамеренно брошенного света...» (Там же).

В итоге вновь возникает образ Достоевского-Вергилия, который «ходит с факелом по лабиринту, исследуя казематы духа» и вглядываясь в сотни лиц «своим тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом» (с. 314).

в) Третий, заключительный фрагмент представляет собою как бы развернутый комментарий к этому образу автора, *лейтмотивному* для первой части статьи. Сопоставление Достоевского с Л. Толстым – возврат к темам вступления – необходимо для того, чтобы объяснить «потребность и навык настороженного внимания, зоркого вглядывания», которые и делают Достоевского «похожим на человека со светочем в руках» (с. 315).

На чем же строится это сопоставление? Толстой, по Вяч. Иванову, поставив «себя зеркалом перед миром», хочет им «наполниться» и, осознав его, отдать людям вместе с «нормами отношения» к нему. Достоевскому же «нужно не наполниться, а потеряться». Потому для первого так важна внешняя предметность, тогда как второму «открыть» непосредственно «не вещи мира, но люди, человеческие личности, ибо они ему реально соприродны». Центростремительности аполлонического художника противостоит «энергия центробежных движений человеческого я, составляющая дионисийский пафос характера». Достоевский, будучи «разведчиком и ловцом в потемках душ», не нуждается «в общем озарении предметного мира».

Так выходит Вяч. Иванов к проблеме чужого «я» у Достоевского. Чуть дальше сказано: «Муза Достоевского, с её экстатическим и ясно-видящим проникновением в чужое я...» (с. 315). Но характеристика этого проникновения содержится все-таки в рамках сравнения с Толстым.

Она, с нашей точки зрения, чрезвычайно важна. Оказывается, что упомянутая дионисийская энергия «вызывает в гениальной душе такое осознание себя до своих последних глубин и издревле унаследованных залежей, что душа **кажется** самой себе необычайно многострунной и все вмещающей; всем переживаниям чужого я она, **мнит**ся, находит в

себе соответствующую аналогию и, подобно другим подобиям и чертам родственного сходства, может воссоздать в себе любое состояние чужой души» (с. 315. Выделено мной – Н.Т.).

Здесь возникают два вопроса. Во-первых, считается ли здесь «проникновение» в чужое «я» открытием **другого**, *самостоятельного субъекта*, который, со своей стороны или в свою очередь, может открыть во внутренней жизни созерцающего нечто такое, что и самому «ясновидцу» неизвестно? Т. е. считается ли этот другой **равноправным** с тем, кто в него «проникновенно» вглядывается? Разумеется, нет. Ведь душа экстатически проникновенного созерцателя «гениальна».

Во-вторых, в самом ли деле обнажаемые проникновенным взором глубины присущи **другому**, а вглядывающемуся в них чужды? Тоже нет. Ведь другие личности Достоевскому «реально соприродны». Проникновение возможно благодаря «родственному сходству», на основе *самоуглубления*, погружения проникновенного созерцателя в глубины его собственной души, где скрыты «издревле унаследованные залежи».

В таком случае, в-третьих, не **иллюзорно** ли такое «проникновение»? Вот тут мы вправе ответить положительно: эта иллюзорность Вяч. Ивановым осознается и подчеркивается; чужое лишь воссоздается по аналогии. Реальный «исход из себя» не совершается⁸¹: не случайно душа кажется себе не только «многострунной» (ни малейшего сходства с бахтинской полифонией!), но и «все вмещающей», что странным образом похоже на стремление Толстого «наполниться миром»...

Замечательно, что, говоря о проникновении в чужие души у Достоевского, Вяч. Иванов совершенно не обратил внимание на пристрастие романиста к исповедям персонажей.

Итак, идея романа-трагедии в своем последовательном развитии (на протяжении всей первой части статьи, т. е. «Принципа формы») постоянно сталкивалась с несоответствием постулируемых теорий «трагедийных» глубин романа Достоевского той совокупности «приемов» (включая рассмотренные в самом конце статьи стилистические особенности), которая была доступна практическим наблюдениям над текстами. Несоответствие это представлялось нарушением традиционных эстетических норм, носителями которых в статье, «с точки зрения отвлеченно эстетической», признаются классический эпос и классическая трагедия.

В этом смысле статья могла стимулировать, с одной стороны, поиск Бахтиным такой системы норм, которая была бы близка и родственна искусству Достоевского, а именно – обратить его мысль к категории *незавершенности* и к проблемам *эстетики гротеска*. С другой – она свидетельствовала о необходимости противопоставить роман как жанр классическим поэтическим жанрам.

Стремление Вяч. Иванова разрешить указанное противоречие представляло собой ряд попыток установить закономерную связь между созданным по аналогии с дантовской поэмой *образом автора* романов (Достоевский-Вергилий) и тем уровнем или слоем художественного изображения, который был одинаково близок как глубинам душ персонажей, так и поверхностному «фабулизму» с его театральными сценами

и эффектами. Таким «средним слоем» была психология героев.

Отсюда неизбежный – еще и до «Принципа мирозерцания» – переход к проблеме «чужого я». Но в решении этой второй проблемы сразу же обнаружилось допущение – в качестве аксиомы – неизбежной замкнутости «гениальной души» в самой себе. При всей её чуткости, при всем «зорком взглядывании» её в чужие души, они оказываются лишь её проекциями, а не самостоятельными и, тем более, не равноправными реальностями.

Причина этого, действительно, обнаруживается дальше, уже в «Принципе мирозерцания». Здесь Вяч. Иванов противопоставляет «привычному отношению личности к миру», т. е. *познавательному* «отношению субъекта к объекту», иное: «Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а “проникновение”... Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором становится возможным воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект» (с. 317).

Однако, так понятое проникновение *односторонне*, оно целиком определяется инициативой и духовными возможностями «гениальной души»: ни о каком **ответном** проникновении речи нет и быть не может. Напротив, *субъект-субъектные отношения, которые Бахтин и считает сущностью диалога, проявляются в известном равенстве сторон, в равноценности вопроса и ответа по отношению к искомому совместно смыслу.*

Вот почему Бахтин, полностью поддерживая высказанную в «Принципе мирозерцания» *декларацию* диалогического отношения к другому, имел все основания утверждать, что этот принцип, во-первых, истолкован Вяч. Ивановым *монологически* и, во-вторых, остается для поэта-философа в плоскости *идеологии* Достоевского, не переходит в анализ поэтики его произведений. Впрочем, разъясняя, что такое «ты еси», Вяч. Иванов этой упомянутой декларации тут же сам противоречит: «При условии этой полноты утверждения чужого бытия ... “ты” становится для меня другим обозначением моего субъекта» (с. 317).

Стало быть, в действительности, перед нами не подлинно другой субъект, а все тот же⁸². И далеко не случайно, что создателю концепции «романа-трагедии» и само общение героев Достоевского не казалось контактом на уровне глубин души (поэтому диалогам в романах писателя он почти не уделил внимания). Ведь с его точки зрения *любой* контакт с чужой душой *иллюзорен* (возможны лишь догадки), реально же непреодолимое разобщение:

«Дух, напряженно прислушивающийся к тому, как живет и движется узник в соседней камере, требует от соседа немногих и легчайших знаков, чтобы угадать недосказанное, несказанное» (с. 15).

Вяч. Иванов, как видно, колеблется, подобно А.А. Потебне, между противоположными решениями проблем чужого «я» и общения, склоняясь в итоге – под именем «проникновения» – к той самой категории «вживания» или «вчувствования», о значении которой в философской психологии рубежа веков мы уже говорили.

Зато там, где философ, оставляя в стороне свои поэтологические интуиции, воспринимает принцип «ты еси» в его абстрактном *теологи-*

ческом содержании, он трактует его как возможность полного преодоления разобщенности и одиночества:

«Его проникновение в чужое я, его переживание чужого я как самобытного, беспредельного и полновластного мира содержало в себе постулат Бога как реальности, реальной из всех этих абсолютно реальных существ, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: “Ты еси”. И то же проникновение в чужое я как акт любви, как последнее усилие в преодолении начала индивидуации, как блаженство постижения, что “всякий за всех и за все виноват”, — содержало в себе постулат Христа, осуществляющего искупительную победу над законом разделения и проклятием одиночества, над миром, лежащим в грехе и в смерти» (с. 318-319).

Это и есть та самая метафизика, в которую Бахтин и не хотел, и не мог — по обстоятельствам — вдаваться. Тут и соловьевский «Смысл любви», и уподобление Достоевского-Автора Христу, и мысль о приобретении онтологичности только в Боге, и дионисийство в качестве «предхристианства».

* * *

Подведем общие итоги главы. Наши предположения о том, что в теории полифонического романа могли быть учтены не только идеи Вяч. Иванова и отразившиеся в его концепции суждения предшественников, что мысли Розанова и Мережковского имели для Бахтина самостоятельное значение, подтвердились.

Правильной была также установка на сопоставление систем идей названных философов, а не отдельных положений их работ. Благодаря этому мы выявили некоторые, прежде не замеченные переклички и получили более адекватную общую картину философско-филологической традиции, на которую опирается концепция Бахтина, а также его отношения к этой традиции.

В частности, оказалось, что утверждение ученого о «гибридности» ивановского термина могло быть результатом внимательного изучения текста статьи «Достоевский и роман-трагедия»: как мы убедились, заданная этой концепцией мысль о *двуплановости структуры произведений писателя постоянно делала неразрешимой проблему их художественной цельности*.

Зато постоянными аналогиями с Данте и обращениями к мистериальной сюжетной схеме Иванов продолжил идеи Розанова, что вызвало у Бахтина поддержку (в качестве источника он при этом — возможно, из осторожности — указывает Л.П. Гроссмана) и получило в его книге дальнейшее развитие. То же можно сказать и о некоторых других идеях Вяч. Иванова.

Теория полифонического романа была опытом решения проблемы, назревшей внутри всей филофско-филологической традиции изучения Достоевского, а не только сформулированной в статье Вяч. Иванова. Решение это, конечно, оказалось чрезвычайно сложным. Несмотря на это, вряд ли продуктивны попытки вернуться к предшественникам Бахтина, оставляя его концепцию творчества писателя хоть и широко известной (и не менее широко раскритикованной), но почти совершенно непонятой.

Ведь и эти предшественники тоже практически не изучены. Как и в случае с Бахтиным, у них выхватывают лишь некоторые, наиболее бросающиеся в глаза высказывания, которые вне контекста утрачивают свой подлинный смысл. Необходимо дальнейшее систематическое и сравнительное изучение текстов, которыми представлена эта традиция. И в связи с ней – дальнейшее исследование концепции Бахтина.

Глава 8.

Теория романа и философская традиция

Связь поэтики с философией нигде не навязывается нам с такой обязательностью и нигде не выглядит столь естественной, как в области теории романа. В самом деле, если мы попытаемся не просто перечислить известные нам высказывания и специальные исследования в этой области, но выделить те из них, которые сыграли определяющую роль в истории осмысления природы и специфики жанра, то неизбежно столкнемся с тем самым симбиозом философии и филологии, о котором нам пришлось вести речь с первых страниц этой книги. Такое значение имеют суждения о романе немецких романтиков (особенно Ф. Шлегеля и Новалиса), Гете (в «Годах учения Вильгельма Мейстера»), а в еще большей мере – Гегеля, Лукача и Бахтина.

Казалось бы, место Бахтина в этом ряду совершенно очевидно, а своеобразие его теории жанра должно быть выявлено посредством сравнений. В действительности первое далеко не очевидно даже с точки зрения нашего литературоведения, не говоря уже о западном; второе же до сих пор не осуществлено.

В новейшем отечественном справочнике (автор статьи о романе – В.В. Кожин) единственное обобщающее суждение о жанре, которому уделено внимание, принадлежит Гегелю, а не Бахтину¹. Французский литературоведческий словарь передает суть идей Бахтина о романе так: «Бахтин настаивает на диалогизме – этой множественной речи, которую роман будто бы призван трансформировать в литературу»². Этот же взгляд – с добавлением исключительно модной идеи «интертекстуальности» – содержится в статье «Теория романа» солидного немецкого справочника³. В итальянском словаре роль концепции Бахтина сочтена гораздо менее значительной, чем роль книги Лукача⁴, а в немецком, посвященном жанрам, в статье Томаса Нойхаузера «Роман» (где на первом плане также теория романа Лукача) имя Бахтина вообще не названо в тексте и не присутствует в библиографии⁵. Зато в статье «Роман» Манфреда Энгеля находим краткое, но весьма содержательное изложение бахтинской концепции этого жанра⁶. Наконец, в польском словаре родов и жанров, в большой статье о романе никакие теории этого жанра не рассматриваются, но в библиографии одна из книг Бахтина упомянута⁷.

Итак, назвать интересующую нас проблему уже должным образом рассмотренной и изученной было бы большим преувеличением, что и оправдывает попытку, предпринятую в этой главе.

1. Бахтин и проблема «роман и трагедия» у Вяч. Иванова и Ницше

Для начала напомним читателю те факты, которые уже учитывались при сопоставлении идей первых двух авторов.

Основная концепция статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» — прямой объект полемики в первой главе книги Бахтина о Достоевском, в обеих её редакциях (СС. II, 16-17, 24; VI, 15-16, 24). Речь идет о характеристике формы романов писателя с помощью понятия «роман-трагедия». В то же время в статье высказана близкая Бахтину идея авторского утверждения в этих романах Другого в качестве не объекта, а равноправного субъекта («ты еси»). Замечено также, что Вяч. Иванов говорит не только о «многоголосом оркестре творчества Достоевского», но и о «применении к роману метода, соответствующего тематическому и контрапунктическому развитию в музыке»⁸. А в другой статье — «Две стихии современного символизма» — он противопоставил «музыкальному монологу» Нового времени «полифонию»⁹. Наконец, Вяч. Иванов сравнил тематический контрапункт у Достоевского и Данте, на что Бахтин откликнулся (причем без всякой полемики) уже в другом разделе первой главы своей книги, говоря об отсутствии *станковления* в романах русского писателя: «в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна» (СС. II, 34; VI, 33). Об аналогичной особенности изображения мира у Данте сказано чуть дальше (СС. II, 35, 39-40; VI, 34, 39-40).

Все эти сходства и различия идей и терминов у двух авторов бесспорно очень важны и интересны. Необходимо, однако, учесть и тот факт, что основные идеи статьи Вяч. Иванова о Достоевском приобретают свой подлинный смысл и значение в контексте более широких, содержащихся в других сочинениях автора, размышлений о **романе как жанре**, а также о связи между историческими судьбами большой эпической формы и **судьбой личности** в истории европейской культуры.

Дело в том, что в статьях Вяч. Иванова на более общие темы те же самые мысли могли быть высказаны более развернуто, ибо в центре внимания там не находился вопрос о своеобразии романов Достоевского. Но в традиционных сопоставлениях двух концепций жанра этих романов **контекст философии культуры** Вяч. Иванова практически не учитывается. И, следовательно, остаются вне поля зрения те *источники* идей поэта-философа, которые могли быть для Бахтина вполне очевидны.

Аналогично обстоит дело и с концепцией полифонического романа. Столь многократно обсуждавшийся вопрос о том, какая именно структура обозначается в книге о Достоевском термином «полифония», как правило, никак не связывался даже и с высказанной в другой работе того же автора («СР») идеей о двух линиях в развитии европейского романа, одна из которых — диалогическая. (Отсюда, между прочим, повсеместное очень твердое, но совершенно необоснованное убеждение в том, что «полифония» — синоним «диалога»).

Тем более касается сказанное соотношения между анализом поэти-

ки Достоевского у Бахтина и культурфилософскими идеями этого ученого, которые также имеют определенные истоки в научной традиции. Присутствие этих идей, конечно, наиболее ощутимо в книге о Рабле, но концепция карнавала и карнавализации литературы перенесена из нее в книгу о Достоевском, как мы уже говорили, далеко не случайно¹⁰.

Ясно, что сравнение суждений двух филологов и философов о поэтике романов Достоевского вне контекста их культурфилософских идей, а также ориентированности этих идей на определенную традицию не может быть достаточно продуктивным. Прямая полемика Бахтина с трактовкой «принципа формы» этих романов Вяч. Ивановым может создать впечатление разговора хотя и на общую тему, но на разных языках и, следовательно, не слишком глубокого.

Так, если для Вяч. Иванова «роман-трагедия» — термин, обозначающий характерную для драмы катастрофичность произведений Достоевского и обилие в них театральных сцен, то для Бахтина этот термин обозначает некий «художественный гибрид» (СС. II, 17; VI, 16). Но в то же время он говорит о «глубокой тяге» Достоевского к драматической форме, несмотря на то, что она имеет «предпосылку единого монологического мира»: «драма может быть многопланной, но не может быть **многомирной**» (СС. II, 36; VI, 43). Наконец, в связи с размышлениями Бахтина о карнавализации литературы появляется его глубоко полемический отклик на куда более значительную мысль Вяч. Иванова о трагическом катарсисе у Достоевского (об этом — ниже).

Отсюда видна более существенная внутренняя связь двух концепций. Однако, игнорируя контекст культурфилософских идей, мы лишаемся возможности понять такого рода переключки как реплики в продолжающемся диалоге на некую *более общую и традиционную тему*.

Взаимоотношения романа с драмой (трагедией), их родство и расхождение друг с другом для Вяч. Иванова представляют собой проблему, связанную отнюдь не только с творчеством Достоевского. В сущности, речь идет о двойственном историческом процессе: крайнее обособление личности сочетается с возрастающим в ходе истории её стремлением воссоединиться с «коллективной личностью» народа, с духовной почвой или «землей». По мысли Вяч. Иванова, этот процесс и был возведен («прообразован», как сказали бы теологи) структурой классической античной трагедии, а впоследствии выразился в жанре романа и в его исторической судьбе.

В статье о Достоевском и романе-трагедии сказано, что изначально (в древнем эпосе) и на новейшей стадии развития большая эпическая форма изображает судьбу и сознание народа (сочувственно приводится термин «демотический», предложенный для определения современного романа Геннекенон). Напротив, роман как таковой на основном протяжении своей исторической эволюции — с эпохи Возрождения до конца XIX в. — был сосредоточен вокруг обособленной личности¹¹. Но изначальный эпос (например, «Илиада») был, с точки зрения Вяч. Иванова, *одновременно* трагедией, от которой впоследствии европейский роман далеко ушел (с. 308). Именно в трагедии — в ее исконной форме — поэту-философу виделась возможность равноправного сочетания хора и героя, «сонма» и личности (статья «Множество и личность в дейст-

ве»)¹².

Под этим же углом зрения рассматривается соотношение трагедии и романа также в статье «Кризис индивидуализма». Здесь с идеями статьи о Достоевском очевиднее всего связаны замечания об ослаблении любви к приключениям, к авантюризму в эпическом творчестве (I, 838). Более сложная, но не менее тесная близость к упомянутым идеям обнаруживается в суждениях автора о значении Дон Кихота и Гамлета для истории европейской культуры. Обе фигуры знаменуют для него проблему «нового индивидуализма»: заложенную в индивидуалистическом самоопределении «трагическую антиномию» и одновременно — историческую перспективу ее разрешения. Историческая новизна Гамлета для Вяч. Иванова в том, что он противостоит не столько внешнему всеобщему закону, сколько признанию правоты этой общей нормы в самом себе. Дон Кихот, напротив, «кажется олицетворением действенного пафоса соборности», но не принимает мира «подобно Ивану Карамазову» (I, 834).

Здесь, во-первых, очевидна взаимодополнительность, с точки зрения Вяч. Иванова, героев трагедии и романа в эпоху Возрождения, а также самих этих жанров, уже далеко разошедшихся к этому времени. Во-вторых, по мысли поэта-философа, в каждом из двух «типов новой души» заложено противоречие индивидуализма и соборности, доведенное до предела в новейшей идее Сверхчеловека, а вместе с тем содержится и возможность «темного поворота к полюсу соборности». Будущий синтез личного начала и начала соборности Иванов видит в «новой» трагедии, в которой — в отличие от архаической — взаимодействие героя и хора осуществляется внутри личности, «в глубинах духа» (I, 839).

Проблема жанра романа в ее культурфилософском аспекте связана у Вяч. Иванова опять-таки с творчеством Достоевского, но на сей раз — с размышлениями самого романиста в «Зимних заметках о летних впечатлениях» о судьбе личности в ходе европейской истории. В них содержится (высказанная в более эксплицированном виде в черновых заметках) концепция трех этапов истории: изначального, доличностного соединения людей, после распада которого наступает длительный исторический период разобщения и мучительного обособления личности и, наконец, — возможного нового человеческого единства (воссоединения полноправных личностей).

Особенно очевидна связь Вяч. Иванова с идеями Достоевского там, где соборность противопоставляется чисто внешнему соединению индивидов в государстве («Легион и соборность»). Есть эта связь и в символах «восхождения» и «нисхождения», о которых сказано в статье «Символика эстетических начал». Возврат предельно развитой личности к другим здесь уподоблен самоотдаче Христа. Ср. у Достоевского:

«...пойти за всех на крест, на костер можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью <...> ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были такими же полноправными и счастливыми личностями» (ПССД. Т. 5, с. 79).

Отсюда ясно, насколько не случайно то, что, соотнося названные три стадии истории личности со сменой первоначального синкретического единства эпоса и трагедии их разобщением, а затем — новым воссоединением, философ увидел предвестие этого итога всемирно исторического процесса именно в романах Достоевского.

Авторское отношение к чужому сознанию в этих романах Вяч. Иванов осмысливает и в совершенно иной, параллельной системе категорий. В статье «Ты еси» намечена перспектива движения человечества от распада изначальной «андрогинной» целостности — через ситуацию «предоставленного нашему мужскому началу выбора между коначным богопротивлением и осуществляющимся богосынновством» — к чаемому мистическому событию восстановления искомого единства «я» и «ты» в пресуществленном «мужеском я» (IV, 264-265).

Поскольку речь при этом идет о высвобождении «Психеи, души Земли в нас», эта концепция несет в себе явные следы не только платоновского Эроса («Пир»), но и гностического мифа о плененной мировой душе. И опять-таки не случайно, что и в творчестве Достоевского Вяч. Иванов увидел (правда, в более поздние времена) в качестве «основного» тот же гностический миф — например, в романе «Идиот» (IV, 545).

В целом у Вяч. Иванова идея Достоевского о смене трех этапов истории личности в европейской культуре (доличностного, периода распада на личности и будущего нового единения) **сочетается** с неоплатонической и гностической метафизикой любви как воссоединения распавшихся половинок единой души. (Само это сочетание, возможно, — трансформация идей статьи Вл. Соловьева «Смысл любви»). Вот почему и в статье о Достоевском мысль об утверждении чужого «я» как полноправного субъекта неожиданно оборачивается идеей «проникновения» в него вплоть до полного слияния двух сознаний, о чем мы уже говорили («... чужое бытие перестает быть для меня чужим, “ты” становится для меня другим обозначением моего субъекта» (с. 317).

Из двух разнородных «пластов» ивановской концепции истории личности Бахтину, несомненно, ближе тот, который связан с философско-историческими представлениями Достоевского¹³. В «Философии поступка» сказано: «... в самоотречении я максимально активно и сполна реализую единственность моего места в бытии». А рядом с этим тезисом стоят слова о том, что «великий символ активности» — «отошедший Христос» (I, 19).

По-видимому, для Бахтина могло оказаться продуктивным уже и само *расхождение* между трактовками у Вяч. Иванова «принципа формы» и «принципа мирозерцания». В первом случае, говоря о сходстве романов Достоевского с трагедией и об их катарсисе (с. 310-313), Иванов вовсе не касается специфики отношения автора (и, тем самым, читателя) к герою. Во втором случае, наоборот, он характеризует исключительно мировоззренческое отношение автора к чужому сознанию у Достоевского вне всякой связи с проблемами трагедии и катарсиса. Между тем, Бахтин видит специфику эстетического события завершения у Достоевского как раз в особой постановке чужого «я», а именно — в *неслиянности* полноправных сознаний и отсутствии объемлющего авторского кругозора.

1

Другой источник постановки Вяч. Ивановым вопросов о романе как жанре в целом и о романе-трагедии Достоевского в особенности, включения их в широкий контекст истории европейской культуры — трактат Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872, 2-е изд. — 1886)¹⁴. Повод для сопоставления следующий: сущность античной трагедии и судьба этого жанра в дальнейшем развитии европейской культуры, в ее настоящем и будущем у Ницше — как и в статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1911, 2-е изд. — 1916) — соотносены со структурными особенностями романа и с его историческим значением.

Указанное тематическое сходство (общность проблемы «трагедия и роман») до сих пор, насколько мне известно, не обращало на себя должного внимания: трактат Ницше рассматривался, как правило, с совсем других точек зрения. Приведу поэтому — с некоторыми сокращениями — соответствующее место в его тексте:

«Примером этому может служить только что названный Платон: он, который в осуждении трагедии и искусства вообще во всяком случае не уступает наивному цинизму своего учителя, все же принужден был, покоряясь полной художественной необходимости, создать форму искусства, внутренне родственную этим уже существующим и отрицаемым им формам искусства. <...> Если трагедия впитала в себя все прежние формы искусства, то аналогичное может в эксцентрическом смысле быть сказано и о платоновском диалоге, который, как результат смешения всех наличных стилей и форм, колеблется между рассказом, лирикой, драмой, между прозой и поэзией и нарушает тем самым также и строгий древний закон единства словесной формы <...>. Поистине Платон дал всем последующим векам образец новой формы искусства — образец романа, который может быть назван возведенной в бесконечность эзоповской басней, где поэзия живет в подобном же отношении подчинения к диалектической философии, в каком долгие века жила философия к богословию, а именно как *apocrypha*.

И далее:

«Сократ, диалектический герой платоновской драмы, напоминает нам родственные натуры еврипидовских героев, принужденных защищать свои поступки доводами “за” и “против”, столь часто рискуя при этом лишиться нашего трагического сострадания <...>»¹⁵.

Оставляя на будущее достаточно полный анализ этих суждений, констатируем: сопоставление трагедии и романа — именно как жанров, в их историческом бытии и в их значении для европейской культуры, в трактате Ницше действительно присутствует. При этом одновременно акцентируются и их противоположность, и их родство: как форм, не только наиболее универсальных и сложных по составу, но и внутренне близких (о чем свидетельствуют выражения «внутренне родственную форму» и «платоновская драма»).

В статье Вяч. Иванова сопоставление двух жанров исторически конкретно даже еще в большей степени, чем у Ницше: а именно — учитывает основные этапы развития европейских литературных форм от античности до современности и важнейшие произведения. И в то же время оно, как уже говорилось, включено в столь же широкий культур-

философский контекст: оба философа видят в истории культуры диалектически противоречивую взаимосвязь (сочетание поляризации и взаимного притяжения) двух начал — обособления самоценной личности («индивидуации») и растворения «я» в исконной родовой общности. Эта устойчивая внутренне противоречивая ситуация, с их точки зрения, и выразилась — по-разному — в структурах трагедии и романа, а также в исторических взаимоотношениях двух жанров.

Таким образом, трактат о рождении трагедии, несомненно, является важнейшим прямым источником аналогичных идей статьи Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия». Этот факт, по-видимому, еще не отмечался, да и вообще прямые и детальные сопоставления интересующих нас произведений двух авторов не пользуются популярностью¹⁶.

Итак, предмет нашего внимания — еще, видимо, не отмеченный и не изучавшийся факт. И он тем более заслуживает специального рассмотрения, что сопоставляя вслед за Ницше трагедию и роман, усматривая в романах Достоевского синтез этих жанров и, наконец, понимая «катастрофичность» произведений писателя и их катарсис в свете идей Ницше о «состоянии индивидуации как источнике и первооснове всякого страдания» (с. 94), т. е. о трагедии обособления и о разрешающем ее неизбежном возврате личности в лоно мировой жизни, Вяч. Иванов совершенно игнорирует замечания немецкого философа о **сократическом диалоге** (и некоторых других близких к нему жанрах) как *источнике романа*.

Между тем, именно эти последние замечания оказались, по-видимому, чрезвычайно важны для полемизировавшего с концепцией «романа-трагедии» М.М. Бахтина. В статье ЭР сказано:

«Мы обладаем замечательным документом, отражающим одновременное рождение научного понятия и нового художественно-прозаического романного образа. Это — сократические диалоги» (ВЛЭ, 467).

Что касается упоминания об этом жанре у Ницше, то на него в связи с Бахтиным обратил внимание — по-видимому, впервые — Б. Гройс¹⁷.

Однако этой деталью дело не исчерпывается. Замечание о нарушении «древнего закона единства словесной формы» в платоновском диалоге имеет следующее продолжение:

«...еще дальше по этому пути пошли *цинические* писатели, которые крайней пестротой стиля и постоянными переходами от прозаической формы к метрической и обратно осуществили и литературный образ “неистовствующего Сократа”, служившего им образцом для подражания в жизни» (с. 110).

Мы вряд ли ошибемся, если увидим здесь первый шаг к идее Бахтина еще об одном жанре-источнике романа — «менипповой сатире».

Знаком же общей причастности характеристик жанровой структуры романов Достоевского у Вяч. Иванова и Бахтина к идеям Ницше можно, по всей вероятности, считать одинаковую обязательность для них аналогий с музыкальными структурами: с *контрапунктом* или *полифонией*. В этой связи, помимо самого понятия «дух музыки» и рассуждений на эту тему в «Рождении трагедии», следует обратить внимание на то, что в «Опыте самокритики», предпосланном второму изданию

трактата, есть фраза о свойственном самому автору «искусстве контрапунктического голосоведения» (с. 55).

В таком контексте своеобразие подхода Вяч. Иванова к своему источнику становится одной из значительных и интересных проблем истории эстетических идей эпохи символизма и постсимволизма.

Трактовка взаимоотношений романа и трагедии у Вяч. Иванова — иная, чем у Ницше как предшественника и Бахтина как последователя, — выражает, как уже говорилось, специфику его философии культуры. Однако и «трагедия», и «роман» у Вяч. Иванова — не метафоры, отсылающие к исходной системе мифопоэтических представлений, а термины, которые обозначают реальные литературные жанры, хотя структуры и судьбы этих жанров и соотносятся с мифопоэтической — в известной степени — философией культуры. И что не менее важно для нашей темы, сам Вяч. Иванов, рассматривая концепцию трагедии у Ницше, принципиально, как мы убедимся в дальнейшем, разграничивал собственно эстетический и религиозно-мистические аспекты проблемы.

Начнем с анализа лаконичной статьи «О существе трагедии» (1912; статья «Достоевский и роман-трагедия» впервые опубликована годом раньше), где прямо и непосредственно анализируется выдвинутая Ницше идея о синтезе в структуре этого жанра двух начал, обозначенных именами двух эллинских божеств.

Поразительно уже упомянутое утверждение Вяч. Иванова, что мысль Ницше по сравнению с древней традицией, на которую она опиралась, выиграла «в своей отчетливости вследствие ее ограничения пределами эстетики и психологии, с устранением всего, что издавна было ей придано из сферы умозрения и религиозной мистики» (II, 190).

Такой акцент на эстетическом аспекте не препятствует, как и у Ницше, самой широкой культурфилософской проблематике по одной весьма важной причине. Трагедия в данном случае одновременно и конкретный жанр, и воплощение художественного произведения как такового, его «идеальный тип» (это, кстати, объясняет саму возможность сопоставления ее с романом, который для философа так же точно — нечто большее, чем просто жанр).

Действительно, Вяч. Иванов в самом начале статьи говорит о необходимости видеть, после сделанного Ницше открытия, «двойственный, двуприродный состав всякого художественного творения». Однако, соглашаясь с исходным пунктом размышлений Ницше, русский философ оговаривает возможность и даже необходимость «описывать оба начала (аполлоновское и дионисийское — *Н.Т.*) иначе, чем он, — по-иному их оценивать, угадывать в них иное содержание, рассматривать их в иных культурно-исторических и философских соотношениях».

Отсюда неизбежность последующих существенных расхождений.

В трактовке Вяч. Иванова символы Аполлона и Диониса обозначают сочетание в произведении искусства принципов единства («монады») и множественности («диады»). Эпос и лирика лишь «отражают» диаду «в некоей монаде», т. е. передают свой предмет — начало разделения, разрыва — в *неадекватной* ему форме неразложимого единства. Поэтому Вяч. Иванов говорит, что «монологизм, прису-

щий эпосу и лирике, исключает полноту раскрытия диады». Формой же, адекватной такому предмету, должно быть «“действие”, — если не чистая музыка».

Это противопоставление было бы невозможно, если бы «диада» ассоциировалась Вяч. Ивановым с речевой структурой диалога. «Монологична», по-видимому, для него любая речевая форма отстраненного сообщения о событии (включая и диалог), тогда как в драме перед нами непосредственное, т. е. осуществляемое без всякой «передающей» формы, развертывание «в лицах» жизненного противоречия.

В этом смысле «монологизм» у Вяч. Иванова — обозначение аполлонического воздействия на зрителя-читателя «*передающей*» *словесной формы*. Противопоставляется же ему *непосредственно* воспринимаемая музыкальная (дионисийская) стихия «действия», т. е. в данном случае — иррациональная противоречивость *драматического сюжета*. В качестве «искусства диады» трагедия оказывается «лицедейством жизни», непосредственным ее становлением на глазах и как бы при участии зрителя. Этот диалектический процесс становления (упоминается имя Гегеля и понятие «Werden») в итоге приводит к катастрофе, а через нее — к «снятию» диады и восстановлению «первоначального, коренного единства».

Очевидно, что между миром героев и событий, с одной стороны, и действительностью зрителя-читателя, с другой, в так понятом произведении *нет никакой дистанции*. Прямой эмоциональный контакт между созерцателем и «действием» (по Вяч. Иванову, это — «ужасающее нормально успокоенную душу созерцание и переживание разрыва») создает возможность **катарсиса**:

“Это искусство должно потрясать душу, испытывать и воспитывать ее — священным ужасом” (II, 191-193).

У Ницше соотношение трагедии с эпосом, а также и лирикой — важнейшим, по мнению философа, источником жанра (о чем — и это весьма примечательно! — у Вяч. Иванова вообще нет речи) выглядит совершенно иначе. И с его точки зрения, носитель аполлонического начала — диалог, имеющий эпическое происхождение; но он в трагедии — лишь *предмет созерцания хора* (с. 88). Именно хор для Ницше — «сам по себе, без сцены» является «формой трагедии» (с. 80); поэтому, говоря о музыке, он имеет в виду «музыку хора», т. е. преобразованную в трагедии лирику, «дионисическую лирику хора» (с. 88). Формой же произведения делает эту речевую стихию, по мысли Ницше, то, что она выражает не событие жизни героя (иначе говоря, — не страдания воплощенного в герое бога Диониса), а *созерцание* этого события хором.

По его формулировке, «трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа», тогда как *для зрителя* реальным предметом является не то, что видит хор (не его видение), а *само это визионерство* и, вообще, реакция хора на созерцаемое событие. Поэтому именно *духовный контакт с хором, а не с героем и событием* создает, с точки зрения германского философа, эффект **катарсиса**: «Сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства» (с. 83).

Напротив, у Вяч. Иванова прямая ссылка на мысль Ницше о значе-

нии хора явно звучит полемически:

«Став органом Аполлона в действии Дионисовом и как бы истолкователем аполлинийского видения, развертывающегося на сцене, хор оказался необязательным и ненужным придатком и был мало-помалу отменен».

Все дело в том, что трагедия, по мысли Вяч. Иванова, должна не столько быть произведением искусства, сколько всегда оставаться религиозным событием. Об этом свидетельствует замечание, продолжающее цитированную мысль:

«Зрителя нельзя было отместить, но и он стал необязательным и ненужным придатком Дионисова действия, как действия религиозного: он уже был только зрителем, только согладаем чуждых частей» (II, 200).

Средоточием же религиозного значения и воздействия трагедии, с точки зрения Вяч. Иванова, неизменно является ее непосредственно воспринимаемая и как бы вовлекающая в соучастие событийная основа.

В статье «Достоевский и роман-трагедия», говоря о признаках синтеза двух жанров, Вяч. Иванов характеризует именно *структуру сюжета*. В сюжетах Достоевского, по мысли философа, в противовес традиционно «беззаботному эпическому фабулизму», «пестрой ткани разнообразно сплетающихся и переплетающихся положений» — все частности строго подчинены отдельным перипетиям, «а эти перипетии, в свою очередь, группируясь как бы в акты драмы, являются железными звеньями логической цепи, на которой висит, как некое планетное тело, основное событие ...» (с. 310). Как сказано далее, это событие — *катастрофа*, так что в области сюжета отличие романов Достоевского от трагедии только в том, что в первых происходит *целый ряд дублирующих друг друга катастрофических событий*.

Вряд ли можно счесть удивительным то обстоятельство, что, решая вопрос о катарсисе романов Достоевского, Вяч. Иванов противопоставляет ему Толстого в качестве аполлонического художника. Неожиданнее здесь трактовка «дионисийского пафоса» как «экстатического и ясновидящего проникновения в чужое я», присущего «музе Достоевского» (с. 315). Это означает, что для читателя дионисийская стихия, с одной стороны, обнаруживается в *предмете* созерцания («возродительный душевный процесс» в герое, «образы внутреннего перерождения личности» — с. 313), а с другой — в *позиции автора* по отношению к герою.

Отсюда и раздельное рассмотрение «принципа формы» (первая часть) и «принципа мирозерцания» (вторая). Второй принцип — утверждение чужого бытия как равноправного субъекта («ты еси») — по мысли философа, реализуется отнюдь не в общении персонажей друг с другом. Речь идет об *авторском* проникновении в чужое я; к этой авторской интенции и приобщается читатель. Но если такой контакт читателя с автором совершается «в мистических глубинах сознания» (с. 318), то это означает, что в романе Достоевского — в отличие от трагедии в трактовке Ницше — катарсис не является актом художественного завершения, т. е. *не создает границу* между миром героев и миром читателя.

В самом деле, с одной стороны, вне романа как произведения искусства находится осуществляемое автором «внушение внутреннего человека» (с. 320). С другой стороны, через понятие вины «все трагиче-

ское в искусстве погружается в область, внеположную искусству» (с. 324); так происходит и у Достоевского. В обоих отношениях перед нами явное отрицание основной для Ницше идеи *эстетического преодоления* жизненного трагизма.

Заметим, что и в статье «О сущности трагедии», признавая, что искусством трагедию сделало именно отдаление от «дионисийского прообраза», русский философ в то же время утверждает, что «художество, “возводя в перл создания”, укрощало и истошало трагедию, которая не хочет и не может быть художеством до конца, только художеством. <...> Ее спасло до наших дней и передаст будущим временам — лежащее вне искусства живое начало непрерывного умирания во имя высшего бытия, — начало диады, как страстной символ жертвенного воплощения и победный символ вечно-женственного» (II, 200-201).

Катартическая ситуация смерти-воскресения — смерти обособленного я и воскресения я обновленного, приобщенного родовому единству, Матери-земле — предстает, таким образом, у Вяч. Иванова неизменной *психологической* почвой создания и восприятия произведений трагического искусства. Именно это перемещение проблемы катарсиса в область *интерсубъективной психологической реальности* позволило русскому философу — в противоположность Ницше — растворить различия трагедии и романа в их сверхструктурной общности.

2

Отклики Вяч. Иванова на трактат Ницше могли осветить для Бахтина это произведение с новой и неожиданной стороны.

Во-первых, согласно Ницше, сцена для подлинного героя трагедии, хора — **орудие его самосознания**. Итоговый эстетический смысл трагического действия создается «встречей» самоосмысления хора с **реакцией зрителя** не на катастрофу действующего лица, а как раз **на это самосознание**. Таков первый шаг к идее Бахтина о совершенно новой постановке героя у Достоевского.

Во-вторых, платоновский диалог противопоставлен у Ницше трагедии в качестве другого синкретического жанра и при этом — образца будущего романа потому, что вносит в область искусства антидионисийское и, вместе с тем, антипоэтическое (т. е. *научное*) начало (с. 110). В этом пункте трактат Ницше восходящей к нему концепции «романа-трагедии» прямо противоположен: ни о каком синтезе двух жанров здесь не может быть и речи. Зато у Бахтина идея о роли «сократического диалога» в генезисе романа, связанная с мыслью о принципиальном отличии этой формы от поэтических жанров (т. е. о родстве с наукой) находит не только, как мы уже отметили, продолжение, но и развитие.

Оценивая значение Сократа и роль в европейской культуре жанра сократического диалога, в противоположность Ницше, чрезвычайно высоко¹⁸, Бахтин дополняет идею немецкого философа положением о **событийности истины** в этом жанре, что и предвосхищает, с его точки зрения, **незавершимость «большого диалога»** в полифоническом романе и особую природу в нем **последнего целого («событие искания истины»)**. Так, в интервью Зб. Подгужецу (1971), излагая в популярной

форме идеи своей книги о неместимости истины в одно сознание и о незавершимости «диалога по последним вопросам», учений прямо связывает в этом отношении Достоевского с Сократом: «... эта мысль в зачаточной форме была выражена еще в философии Сократа. Но наиболее глубокое и полное воплощение, воплощение художественное, она получила в романах Достоевского»¹⁹.

Не менее важным для Бахтина явилось и расхождение между Вяч. Ивановым и Ницше в трактовке *катарсиса*. Полемика Бахтина с эстетикой «вживания» в АГ относится, видимо, не только к западным авторам (к книге В. Воррингера 1908 г. «Абстрагирование и вчувствование», как полагает в своем известном докладе Г.-Р. Яусс²⁰, или к Т. Липпсу и другим создателям «экспрессивной эстетики», которых называет в упомянутой работе сам Бахтин). Она ведется и с Вяч. Ивановым. Отсюда в упомянутой работе формула: «за вживанием должен следовать возврат в себя, на свое место вне страдающего» (СС. I, 107). *Катарсису*, который *требует вживания*, тем самым противопоставляется “завершение”, осуществляемое *при условии венаходимости и на основе “восполнения” смысла бытия героя “внежизненным” по отношению к нему смыслом*, что действительно **возрождает**, как мы уже говорили в другом месте этой книги, **нищевскую антиномию** дионисийской жизненной стихии и аполлонической ограничивающей ее формы.

Противопоставление романа драме — в ходе полемики с Вяч. Ивановым — имеет для Бахтина принципиальное значение. Оно связано и с другим важнейшим аспектом проблемы катарсиса — с вопросом о специфических пространственно-временных условиях, в которых осуществляется драматическое событие «встречи» сознаний героя и читателя-зрителя на смысловом рубеже двух действительностей.

На почве теории трагедии — от Аристотеля до Ницше и Вяч. Иванова — идеальным воплощением таких условий представлялся театр. Граница между эстетической реальностью (миром героя) и внеэстетической действительностью, в которой находится читатель-зритель, здесь столь же наглядна, сколь и преодолима. Дистанция сведена к пространственной, что позволяет объединить героя и зрителя во вневременном настоящем и преодолеть разделяющую их границу в особом переживании катастрофы как «последнего предела» героя, как осуществленного целого его жизни.

С этой точки зрения, чрезвычайно интересен тот факт, что в полемике Бахтина с «экспрессивной эстетикой» также совершенно особое значение приобретает проблема *позиции зрителя в пространстве театра*. Это место работы об авторе и герое, насколько известно, еще не привлекало должного внимания, а потому — также и по причине его чрезвычайной важности — приведем его здесь почти целиком:

«Коренное заблуждение, приводящее к разрушению собственно эстетического целого, становится особенно ясно на примере театрального зрелища (сценического представления). Экспрессивная теория должна была бы использовать событие драмы в ее собственно эстетических моментах (то есть собственно эстетический объект) так: зритель теряет свое место *вне и против* изображаемого события жизни действующих лиц драмы, в каждый данный момент он в одном из них и изнутри его переживает его жизнь, его

глазами видит сцену, его ушами слышит других действующих лиц, сопереживает с ним его поступки. <...> Что же остается в собственно *эстетическом объекте*? Изнутри переживаемая жизнь, но не одна, а несколько, сколько участников драмы. К сожалению, экспрессивная теория оставляет нерешенным вопрос, должно ли сопереживать только главному герою или и всем остальным в равной мере; последнее требование едва ли осуществимо в действительности вполне. Во всяком случае эти сопереживаемые жизни не могут быть сложены в единое целое событие, если не будет при этом принципиальной и неслучайной позиции вне каждой из них, но это исключается экспрессивной теорией. Только <?> изнутри переживаемая жизнь — вот что осталось: драмы нет, нет художественного события” (СС. I, 148).

Чрезвычайно показательно в этой связи также утверждение Бахтина, что вообще сопереживание «не есть еще собственно эстетический момент, таковым является лишь **завершение**» (Там же, 142).

Как видно, отсутствие в драме временной дистанции и связанной с нею «зоны памяти» (в той же работе АГ сказано, что память «владеет золотым ключом эстетического завершения») для Бахтина лишь предельно обостряет проблему авторской и читательской «внезаходности»; именно в этом отношении драма близка роману. Однако, и в романе, и в драме как явлениях искусства эстетического события завершения не может не быть. Оно соединяет мир героя с действительностью автора и читателя — в отличие от эпopeи — в настоящем.

Но если катарсис драмы — в традиционном его истолковании — уничтожает *внутреннюю* дистанцию (ср. трактовку «ты еси» у Вяч. Иванова) при сохранении *внешней*, пространственной, то «последний» диалог автора с героем и читателем в романе, наоборот, *сохраняет внутреннюю чуждость* чужого, хотя в нем и устанавливается — с внешней, пространственной точки зрения и одновременно в ценностном отношении — «максимально близкий контакт» миров и сознаний.

Диалогическое «завершение» Бахтин понимает как «ответ» на чужую духовную активность (активность героя). В качестве события, образующего форму художественного целого, так понятый диалог не принадлежит полностью ни миру героя, ни действительности автора и читателя — в отличие от восполняющего «завершения», которое можно односторонне связывать с авторской активностью. Но диалогическая встреча сознаний, тем не менее, *хронотопична*. Отсюда необходимость понятый «зона построения образа» и «творческий хронотоп».

Для бахтинской теории романной «зоны контакта» характерен, наряду с идеей «диалогичности последнего целого», акцент на смехе, развившийся в характеристике карнавального смеха и особого «катарсиса» романов Достоевского, а также в истолковании генезиса романа. По-видимому, такая оценка жанрообразующей роли смеха связана с идеями З. Фрейда (высказанными в его книге «Остроумие в его отношении к бессознательному»).

Комический катарсис создается столкновением двух точек зрения: например, взгляда героя анекдота на себя и свою ситуацию (не чуждого слушателю рассказа) и вполне возможной для героя (но, как и для слушателя, — неожиданной) точки зрения внешнего наблюдателя. Напомним, в этой связи, сколь значим у Бахтина для постижения подлинной

эстетической природы и функций смеха момент **самоосмеяния** — вплоть до того, что смех, направленный преимущественно вовне, он называл «несмеющимся».

В современной науке специфически бахтинской трактовке романного **завершения** как контакта сознаний героя и читателя *диалогического*, т. е. не уничтожающего внутренние различия, и в то же время *смехового*, т. е. устраняющего готовые, заданные дистанции, противопоставит концепция «рецептивной эстетики». Она вновь универсализирует категорию катарсиса и возрождает традиционную идею «вживания». Согласно афористическим формулировкам Г.Р. Яусса, с коммуникативной точки зрения, катарсис — эстетическое «удовольствие от возбуждаемых речью (оратора) или поэзией собственных аффектов, которое может привести слушателя или зрителя как к переубеждению, так и к освобождению его духа», причем «эстетическая свобода» достигается «самонаслаждением в чужом наслаждении»²¹.

Контекст идей Ницше, общих для двух филологов и философов, позволял понять, почему, несмотря на всю полемику, именно концепция Вяч. Иванова стимулировала разработку Бахтиным проблем *отличия* романного диалога от драматического, «формальной полифонии» Данте от «подлинной полифонии» Достоевского; вчувствования и проникновения в Другого от диалога с чужим «я» и — в итоге — монологического романа от полифонического.

Наконец, совершенно меняет сложившееся представление об этой полемике анализ понятия «театральный хронотоп», содержащегося в исследовании Бахтина о формах времени и хронотопа в романе (ВЛЭ, 315), а также замечаний о масках народного театра в конце статьи ЭР (ВЛЭ, 478-479). Здесь очевидна аналогия с идеей Вяч. Иванова о фольклорных (обрядово-зрелищных) корнях романа. Но для Бахтина эти корни **не в трагедиях, а в народном площадном театре**, зритель которого отождествляет себя **не с гибнущим героем, а с бессмертными масками**, переживая при этом **не страдание и сострадание, а смех**.

Однако, связь романа с этими корнями (напомним тезис Бахтина о трех корнях европейского романа — эпопейном, риторическом и карнавальном) была, с точки зрения ученого, не прямой, а опосредованной. Влияние «художественной структуры образа устойчивых народных масок» на становление образа человека в романе начинается, по мнению ученого, с «серьезно-смеховых жанров античности». И в качестве примера этого влияния — что чрезвычайно показательно — в первую очередь приведен «грандиозный и по-новому, по-сложному цельный и героический образ Сократа» (ВЛЭ, 478).

Роман противопоставит трагедии, по Бахтину, как жанр по своей природе — подобно сократическому диалогу и менипповой сатире — **серьезно-смеховой**. Но ведь и «Опыт самокритики», появившийся во втором издании трактата Ницше о рождении трагедии (1886), утверждал, что из дионисического иступления «выросло как трагическое, так и комическое искусство». При этом в диалогической форме этого «Опыта», в его «контрапунктическом голосоведении» содержится выскаянная от имени Другого (Заратустры) апология «священного смеха» (51-56). Видимо, отсюда — из этого более близкого духовного контакта

с поздним Ницше²², а возможно и с идеями книги Фрейда «Остроумие в его отношении к бессознательному»²³ — и рождается у Бахтина уже цитированная нами «антитрагическая» или, если можно так выразиться, «серьезно-смеховая» трактовка катарсиса в романах Достоевского: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди» (СС. VI, 187).

2. Бахтин и «антигегелевская» линия в теории романа (А.Н. Веселовский и Вяч. И. Иванов)

Насколько известно, работы *всех трех* названных авторов по теории романа никогда не сопоставлялись. Но такое сопоставление напрашивается. В статье А.Н. Веселовского «История или теория романа?» (1886) в центре внимания находится проблема «эпос и роман», которой посвящена отдельная работа М.М. Бахтина. При том, как высоко ценил этот ученый деятельность своего предшественника в целом, он никак не мог не учитывать его суждения в наиболее важной для себя области исследований²⁴. В статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1912) также рассмотрен вопрос о соотношении романа и эпоса, причем под совсем иным углом зрения. Автор одной из самых влиятельных концепций, объясняющих своеобразие жанра романа в творчестве Достоевского, упомянутую статью Веселовского, конечно, имел в виду: об этом свидетельствует факт использования и переосмысления им присутствовавшей в «Истории или теории романа?» идеи происхождения эпоса из «первобытного синкретизма»²⁵. Значение же работы Вяч. Иванова как важнейшего источника теории «полифонического» романа всегда было очевидно.

Стоит обратить внимание также на факт переиздания статьи «История или теория романа?» в 1939 г., в сборнике работ великого ученого, который готовился к столетию со дня его рождения (1938). Это событие совпало с важным моментом (возможно — поворотным пунктом) работы Бахтина над серией трудов о романе (1934–1941). За год до выхода сборника Бахтин закончил вторую часть своих «очерков по исторической поэтике» этого жанра — ФВХР (1938). А через год после переиздания статьи Веселовского, в работе «Из предыстории романного слова» (1940), ученый, наоборот, вернулся к основной проблеме первой части этих очерков (СР, 1935). Итогом же всего этого цикла исследований и оказалась статья ЭР (1941)²⁶. Отсюда, между прочим, необходимость учитывать при сопоставлениях с предшественниками не только статью, завершающую цикл, но и всю систему исследований Бахтина по теории и истории жанра.

Сказанного достаточно, чтобы убедиться в правомерности и целесообразности предлагаемого сопоставления. Для решения этой задачи имеет смысл, во-первых, разделить два аспекта: вопрос о специфике романа и методологических принципах ее определения и вопрос о происхождении жанра и закономерностях его эволюции. Конечно, одно связано с другим, так что речь идет не о попытке рассматривать один

аспект в отрыве от другого (что не продуктивно, да и невозможно), но лишь о разных акцентах – как в самом предмете, так и в его рассмотрении.

Во-вторых, для сравнения необходим критерий. В данном случае им может служить значимость для бахтинской теории романа не только схождений между концепциями двух его предшественников, но и – даже в особенности – расхождений между ними. Опыт показал, что для научного творчества Бахтина подлинный импульс создавало именно диалогическое противостояние разных позиций, а не какая бы то ни было одна идея сама по себе, сколь бы значительному ученому или философу она ни принадлежала.

1

С точки зрения А.Н. Веселовского, эпос и роман абсолютно противоположны, поскольку находятся, соответственно, в самом начале и в самом конце исторического развития поэтических форм. В его трактовке это противоположность скорее не жанров, а исторических типов творчества: «мы обыкли объединять именем эпоса», говорит ученый, «произведения народной поэзии, не знающей творца»; на другом же конце развития возникает «особый род повестей и рассказов, лишенных традиционного значения и принадлежащих личным авторам, которые назовутся новеллами, романами и т. д.» (ВИС, с. 3).

Отсюда понятно, что предмет его исследования на самом деле – условия и причины исторического перехода от одного типа творчества к другому, противоположному.

Принципиальная новизна постановки весьма традиционного уже и в эпоху Веселовского вопроса о специфике романа по сравнению с эпосом заключается в том, что ответ на этот вопрос зависит, с его точки зрения, от результатов анализа эволюции жанра и характеристики его меняющихся функций в истории европейской литературы. В этом смысле заголовок его статьи означает примерно следующее: «для начала нужна история, лишь на основе которой возможна убедительная, не спекулятивная теория».

Генезис романа, прослеженный от «праистории поэтического и вообще художественного развития», т. е. от синкретизма «поэтических родов» (ВИС, с. 3), и закономерности эволюции этого жанра (сравнение её логики в периоды античности и средневековья, выделение сосуществующих направлений развития) призваны, по Веселовскому, объяснить причины его превращения в главную литературную форму и в определенной мере – саму эту форму.

Поэтому ученый лишь в заключительном, третьем разделе своей статьи рассматривает *теории* романа – от Юэ до Шпильгагена. И при этом противопоставляет «исторический взгляд» «личной теории», относя к последней, между прочим, попытку немецкого писателя и филолога указать различия между романом и новеллой: как будто, комментирует Веселовский, дело идет «о сути, не о кличках» (ВИС, с. 20). Отсюда вывод: теория литературы «лучше сделает, если чаще будет прислушиваться к урокам истории» (ВИС, с. 21). Аспект синхронии, а вместе с ним – структурные особенности жанра остаются, таким образом, прак-

тически вне поля зрения.

Статья Вяч. Иванова написана с прямо противоположных методологических позиций. Современный роман и в первую очередь произведения Достоевского здесь рассматриваются как ключ ко всей истории жанра в европейской литературе, исходный пункт для *ретроспективно-* осмысления взаимосвязей и судеб поэтических родов в процессе многовекового развития словесно-художественных форм.

Значимость синхронии как отправной точки в постижении сущности жанра и его «литературно-исторических судеб» проявилась в том, что основной текст исследования Вяч. Иванова разделен по отношению к главному ее предмету – роману Достоевского – на две большие части, причем «Принцип формы» предваряет «Принцип мирозерцания». У Веселовского, напротив, не только «замена старой формы новой обусловлена была изменением содержания» (ВИС, с. 22), но само это исторически изменчивое содержание видится и постигается *вне* той формы, в которую оно долженствовало отлиться.

Одновременно Вяч. Иванов намечает и разрабатывает диахронический аспект. В первом пункте раздела «Принцип формы» заявлено, что, сделавшись в «новую эпоху всемирной литературы... основною, всеобъемлющею и всепоглощающею формою в художестве слова», роман в то же время в наибольшей степени приблизил «наше творчество одиноких и своеобразных художников к типу всенародного искусства», достиг высот «мирового, вселенского эпоса» (с. 304).

На первый взгляд, эта формулировка вполне идентична противопоставлению эпического (безлично-авторского) и романного (индивидуально-авторского) творчества у Веселовского. В действительности мысль Вяч. Иванова явно прodelывает круг, намечая – в противовес дихотомии «эпос – роман» у Веселовского – *циклический* процесс эволюции: от первоначального эпоса к роману, а от него – к новому, возрожденному эпосу. Поэтому, исходя из современного положения романа (особенно у Достоевского), автор тут же обращается к античным истокам жанра и спрашивает, «как это могло случиться с милетскою сказкой?» (т. е. с жанром, от эпоса как «всенародного искусства» первоначально далеким).

В третьем пункте той же первой части статьи сказано, что под пером Достоевского роман стал «трагедией духа». Относя это определение в равной мере и к формальным особенностям произведений писателя, и к их содержанию, Вяч. Иванов тут же пересматривает и переосмысливает идею Веселовского о выделении поэтических родов из состояния синкретизма. В такой недифференцированной изначальной слитности находились, по мнению поэта-философа, *не все три рода*, а именно *трагедия и эпос*, причем не в рамках народного обряда (например, по Веселовскому, «в старогреческих празднествах в честь Диониса» – ВИС, с. 3), а в составе «Илиады», одновременно «древнейшего по времени и недостижимого по совершенству памятника европейского эпоса».

В термин «синкретизм», Вяч. Иванов, несомненно, вкладывает новое содержание. Читателя отсылают не к Веселовскому, а к Платону; на первом плане оказывается не сам изначальный синкретизм, а воспроиз-

водящие эту стадию культуры свойства эпоса: «Эта смешанная природа эпоса объяснима его происхождением из первобытного синкретического искусства, где он еще не был отделен от музыкально-орхестического священного действа и лицедейства» (с. 309).

К странному сочетанию самого начала европейского эпоса с недостижимым совершенством его первого образца добавляется мотив неизбежной постепенной утраты этого совершенства. Поэма Гомера «возникла, как первая и величайшая трагедия Греции, в ту пору, когда о трагедии еще не было и помина». Но «уже в “Одиссее” исконная трагическая завеска эпоса истощилась» и далее эпос «только падал». Прямо противоположен, по мысли Вяч. Иванова, исторический путь романа: та «эпическая форма, которую мы называем романом, развиваясь все могущественнее... восходит в романе Достоевского до вмещения в свои формы чистой трагедии».

Поэтому «мы должны рассматривать роман-трагедию не как искажение чисто эпического романа, а как его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав» (Там же). Так, в развернутом виде, предстает здесь циклическая схема эволюции литературных родов.

По-видимому, исторический аспект необходим концепции Вяч. Иванова для объяснения того, каким образом степень эпичности (и всенародности) романа зависит от сохранения или возрождения древнего родства эпоса с трагедией. Трагедия здесь – форма искусства, запечатлевшая прямой контакт произведения с всеуходоженной действительностью, с реальной жизнью; прямое воздействие его на жизнь зрителя-слушателя (см. статью «О существе трагедии»). А это и есть залог всенародности искусства.

И только после такого объяснения эпичности Вяч. Иванов ставит вопрос о признаках, «оправдывающих определение романа Достоевского как романа-трагедии». Речь идет о сочетании исконно эпического «фабулизма» с подобным музыке «тематическим и контрапунктическим развитием» (сближение трагедии с музыкой подсказано трактатом Ницше). А именно: «прагматические частности» (характерные для эпики) «подчинены малому единству отдельных перипетий», последние «группируются как бы в акты драмы», на «логической связи» между которыми держится «как некое планетное тело» основное, катастрофическое событие (с. 310).

Перед нами, таким образом, еще одно круговое движение мысли автора: от вызванной романом Достоевского гипотезы (о возрождении в нем древнего сплава эпоса с трагедией) – через экскурс в историю и предысторию жанра – к характеристике структурных особенностей, позволяющих говорить о присутствии нового слияния (синтеза) жанров в произведениях писателя.

Наконец, в отличие от Веселовского, Вяч. Иванов вообще не рассматривает теории романа своих предшественников и не формулирует проблемы, сложившиеся в этой традиции, хотя и упоминает в первом пункте «Принципа формы» имя французского критика Э. Геннекена.

Мы видим, что теории романа, созданные Веселовским и Вяч. Ивановым, при заметном сближении в некоторых точках, в методологическом отношении скорее противоположны. Но как раз это обстоятельство

во могло оказаться продуктивным импульсом для работы Бахтина ЭР, которая имеет подзаголовок «О методологии исследования романа». Здесь стоит обратить внимание на то, что на фоне известной общности размышлений о первобытном синкретизме у двух предшественников Бахтина весьма многозначительно отсутствие в ЭР каких-либо упоминаний о синкретизме, несмотря на то, что вопрос о происхождении эпоха ученый затрагивает.

У Бахтина, в противоположность Веселовскому, именно «изучение романа как жанра» и состояние его теории – исходный пункт. Возникающие при этом особые трудности объяснены отличием единственно-го *неканонического* и *неготового* жанра от всех других, готовых и канонических, а также – проистекающим отсюда особым положением романа в истории литературы.

Вслед за этим объяснением автор вновь возвращается к науке о романе. Любопытно, что сугубо научным (и неизбежно оговорочным) «формулам романа как жанра» он предпочитает «те нормативные определения романа, которые даются самими романистами», в особенности ряд высказываний в XVIII веке, завершившийся гегелевской теорией этого жанра (ВЛЭ, 452-453).

Заметим, что такая оценка высказываний творцов романа прямо противоположна той, которая выражена – по аналогичному поводу – в статье Веселовского. Здесь находим призыв «удалить из “теории романа” редко, но резко бьющий в глаза характер рецептуры» (ВИС, с. 21). Напомним, что имеется в виду книга о теории романа Шпильгагена, который сам был известным романистом). Напротив, с точки зрения Бахтина, «утверждения-требования» романистов, прямо связанные с их практикой, «свидетельствуют о природе романа как жанра не меньше, если не больше существующих теорий романа» (ВЛЭ, 454). Правда, для автора ЭР очень важно, что интересующие его суждения «сопровождали» исключительно важный, с его точки зрения, момент истории жанра – «создание нового типа романа в XVIII веке» (из контекста других работ ясно, что имеется в виду «роман становления человека»). Вряд ли он оценил бы столь же высоко теоретические выкладки Шпильгагена, сделанные в совсем иное время; тем не менее, расхождение методологических позиций налицо, и оно, по-видимому, не случайно.

Неадекватности традиционного подхода теории литературы к роману (исключение, как мы видели, было сделано для Гегеля), т. е. бесплодным усилиям, имеющим целью *определить канон* этого жанра, Бахтин противопоставляет попытку «нащупать»²⁷ его «основные структурные особенности», «определяющие направление его собственной изменчивости». В сущности, речь идет о самоопределении романа, об утверждении *внутренней меры* неканонического жанра²⁸.

Ученый называет, как мы уже говорили, три особенности романа, соответствующие трем аспектам жанровой структуры любого литературного произведения: в организации речевого материала это стилистическая трехмерность; в аспекте «события, о котором рассказывается», это доминирование незавершенного настоящего; в области «зоны построения образа» героя (т. е. взаимосвязи и границ между миром героя

и действительностью читателя) – «максимальный контакт» (ВЛЭ, 454-455).

Первая из названных структурных особенностей романа имеет, по мысли Бахтина, определяющее значение для всего этого типа художественного целого. Поскольку «стилистическая трехмерность» связана, как разъяснено тут же, с таким фактом истории культуры, как «многоязычное сознание», постольку не что иное, как исключительно оригинальная концепция речевой структуры жанра ведет к принципиально новому объяснению исторических причин и условий возникновения романа.

Мысль двух предшественников ученого в этом случае двигалась в ином, примерно одном и том же для обоих направлении: по Веселовскому, рождение романа – результат обособления личности (ВИС, с. 8), а с точки зрения Вяч. Иванова, «росток романа принял прививку могущественной идейной и волевой энергии – глубоко революционный яд индивидуализма» (с. 304). Бахтин же указывает на совершенно иной аспект истории европейской культуры:

«Все эти три особенности романа органически связаны между собою, и все они обусловлены определенным переломным моментом в истории европейского человечества: выходом его из условий социально замкнутого и глухого патриархального состояния в новые условия международных, междужычных связей и отношений. Европейского человечеству открылось и стало определяющим фактором его жизни и мышления многообразие языков, культур и времен» (ВЛЭ, 455).

Если при первом подходе в центре внимания тематика и тип героя, а в структуре произведения затрагивается только сюжет²⁹, то второй связывает с историей *новую позицию автора* по отношению к *миру* и к *языку*, учет которой при обращении к структуре романа предполагает рассмотрение и его сюжета, и стилистики, и, наконец, аспекта, который Бахтин называл «зоной построения образа»³⁰.

Как типы «целого художественного высказывания» сопоставляются далее у Бахтина роман и эпос. Но теперь ученый сравнивает жанры только по линии двух «тематических особенностей» – временных параметров изображенного мира (незавершенное настоящее романа – «абсолютное прошлое» эпоса) и «зоны построения образа» (максимальный контакт – абсолютная эпическая дистанция). Третий момент, введенный в это противопоставление, касается уже не структур, а *источников* двух жанров, т. е. по сути дела, исторических *типов авторства*: источник эпоса, в отличие от романа, – «национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)» (ВЛЭ, 456).

Очевидно, что именно в этом пункте постановка проблемы в рассматриваемой теории романа заметно приближается к той, которая лежит в основе статьи Веселовского. Близки и её решения: Веселовский говорит по поводу источников рыцарского романа о доминировании «личного изобретения» (ВИС, с. 12). И, наоборот, у Вяч. Иванова этот аспект соотношения эпоса и романа вообще не принимается во внимание.

Бахтин отграничивает от вопроса о предании как фактическом ис-

точнике эпопеи вопрос о такой опоре на предание, которая «имманентна самой форме эпопеи»: «опора на безличное непрерываемое предание, общезначимость оценки и точки зрения, исключающая всякую возможность иного подхода, глубокая пиететность в отношении предмета изображения и самого слова о нем как слова предания» (ВЛЭ, 460).

У Веселовского находим сочувственную цитату из характеристики Шпильгагеном позиции певца в гомеровском эпосе:

«Во всем остальном его личное “я” исчезало в объекте, отстраняя от себя всякую ответственность за содержание и форму песни, всякую критику со стороны слушателя, как несправедливую и непригодную, поскольку она основывалась на индивидуальной симпатии или антипатии» (ВИС, с. 8).

Оба ученых придают большое значение факту не только коллективного авторства, но и коллективной *оценки* события в эпопее. Но её отличие от романа в этом отношении интерпретируется по-разному. Бахтин именно в этой связи формулирует следующее предельно широкое обобщение: «Память, а не познание есть основная творческая способность и сила древней литературы. Так было, и изменить этого нельзя; предание о прошлом священо. Нет еще сознания относительности всякого прошлого.

Опыт, познание и практика (будущее) определяют роман» (ВЛЭ, 458-459).

Нетрудно заметить, что это противопоставление полностью соответствует другому, о котором уже шла речь: ведь именно открывшееся европейскому человечеству многообразие времен делает относительным всякое прошлое. Многообразие же культур и языков создает ситуацию, когда – в противовес эпопейному «слову по преданию» – стилистическая структура произведения и авторская позиция романиста одновременно могут стать результатом «художественно-намеренного выбора» (ВЛЭ, с. 455).

У Бахтина, как видно, характерный для жанра новый исторический тип авторства определяется на основе не вообще процесса «выделения и обособления личности» (как было у Веселовского и Вяч. Иванова), а смены временных координат или переворота в иерархии времен, с одной стороны, и художественно освоенного разноречия, с другой.

2

Теперь мы можем уделить более пристальное и специальное внимание диахроническому аспекту трех теорий жанра. Здесь стоит отдельно рассмотреть следующие два главных вопроса: во-первых, о генезисе романа в его сравнении и в его преемственной связи с эпосом; во-вторых, о важнейших стадиях эволюции жанра – античности, средневековье (включая Ренессанс) и Новом времени. И о том, и о другом говорят все три автора, хотя освещены эти вопросы у них не в одинаковой степени подробно и, разумеется, с разных, иногда и взаимоисключающих точек зрения.

Веселовский, как мы уже замечали, в рассмотрении исторического процесса склонен к *проспекции*, поэтому он начинает с происхождения эпоса, считая его, в свою очередь, предшественником романа (при всей противоположности между ними). По его мнению, в глубокой древно-

сти из «синкретического безразличия» выделяется «лирико-эпическая песня», «эпический рассказ, но глубоко захватывающий интересы, страсти певца, потому патетический». Однако «пафос держится немногими поколениями; затем н а с т р о е н и е замирает вместе с непосредственностью, но остается интерес к с о д е р ж а н и ю песни: из лирико-эпической она становится эпической, материалом не для певца, а для сказителя <...> оторванные, отдаленные от живой памяти, песни повторяются, искажаются, группируются вокруг одного лица или события, спеваются около Сида, либо Ильи Муромца... Такого рода... личные своды-спевки... и могли лечь в о с н о в у больших эпоей, при чем для нас все равно, называются ли эти эпоеи Илиадой и Одиссеей, либо Песней о Роланде» (ВИС, с. 4).

Как видно, процессы возникновения древних и средневековых «больших эпоей» приравняются по своей «общественно-психологической» (с. 10) закономерности; но одновременно приравняются и сами жанры.

Нельзя не заметить в этой связи, что выражение «большая эпоея» отнесено в одинаковой степени к былинам и к «Песни о Роланде», с одной стороны, и к «Илиаде» и «Одиссее», с другой, хотя в действительности в этих двух случаях перед нами тексты совершенно несопоставимого объема («Илиада», согласно справочникам, содержит около 15 700 стихов; «Песнь о Роланде» – 4 002, т. е. почти четверо меньше). Различны эти произведения и по форме, что вызывает очень разные оценки их художественных достоинств в истории критики и науки о литературе. Ученый игнорирует не только последнее, но и первое различие. Это означает, что картина предполагаемого генезиса явно деформирует представления о наличном его результате.

По-видимому, именно это обстоятельство вызвало решительную и довольно резкую критику Бахтина. Он подчеркивает, что говорит об эпоее, «как об определенном реальном, дошедшем до нас жанре», «совершенно готовом, даже застывшем и почти омертвевшем». «Совершенство, выдержанность и абсолютная художественная ненаивность» говорят о «старости» жанра, о «длительном прошлом», но – и тут скрытый, но достаточно очевидный упрек Веселовскому – «об этом прошлом мы можем только гадать, и нужно прямо сказать, что гадаем мы об этом пока весьма плохо. Тех гипотетических первичных песен, которые предшествовали сложению эпоей и созданию жанровой эпической традиции, которые были песнями о современниках и являлись непосредственным откликом на только что свершившиеся события, – этих предполагаемых песен мы не знаем».

И далее следуют два прямых возражения. Во-первых, «нет никаких оснований думать», что эти песни «были больше похожи на поздние (известные нам) эпические песни, чем, например, на наш злободневный фельетон или на злободневные частушки». Во-вторых, доступные нам и реальные «эпические героизующие песни о современниках» возникли «уже на почве древней и могучей эпической традиции» и «переносят на современные события и на современников» готовую (т. е. заимствованную из эпоеи) «ценностно-временную форму прошлого», «как бы канонизируют их при жизни» (ВЛЭ, 458).

Очевидно, что оба возражения исходят из идеи полной противоположности пиететной установки на недостижимое (в ценностном отношении) прошлое «отцов, начал и вершин», характерной для эпопей и выраженной в самой её форме, художественной установке на современность, которая, по мысли Бахтина, может быть лишь фамиллярно-комической – в том или ином варианте (отсюда сравнение с фельетоном и частушкой). Иначе говоря, Бахтин, в полную противоположность Веселовскому, рассматривает возможный генезис эпопей, исходя не из гипотез о синкретизме и органическом развитии, а из полярности структур этого жанра и романа.

Один из моментов этой полемики свидетельствует об известной близости позиций Бахтина и Вяч. Иванова. Дело в том, что автор статьи «Достоевский и роман-трагедия», ничего не говоря ни о каких эпических песнях, предшествовавших (по мнению Веселовского) гомеровскому эпосу, называет «Илиаду», как мы уже упоминали, «древнейшим по времени и недостижимым по совершенству памятником европейского эпоса», после которого «эпос только падал». Это вполне созвучно замечаниям Бахтина о жанре «готовом, даже застывшем и почти омертвевшем» и о его «совершенстве», свидетельствующем о его «старости как жанра» (ВЛЭ, 457). Общность позиций, как нам представляется, проистекает из следующей причины: в отличие от Веселовского, оба философа, как будет видно в дальнейшем, учитывают *неутраченное родство эпопей с мифом*.

Рассматривая переход от эпоса к роману³¹, Веселовский прежде всего акцентирует проблему авторства: своеобразный синкретизм индивидуальности и народа сменяется «личной философией»; певец начинает ощущать себя «творцом-поэтом» и в то же время делает своим предметом «анализ собственного “я”, его горя и радости, его порывов и разочарований». При таком подходе обнаруживается, что греческому роману предшествовал не сам эпос непосредственно, а лирическая поэзия и драма как «продукты разложения эпоса под влиянием личной мысли». Говоря о драме, ученый имеет в виду в первую очередь трагедию – от Эсхила до Еврипида. О комедии и «несложных мотивах» её смеха упоминается попутно и походя (ВИС, с. 8-10).

В рамках литературы европейского средневековья, в аналогичном, с точки зрения Веселовского, процессе зарождения нового жанра «поэтических рассказов, которые, на этот раз, действительно, хотя и несколько случайно называются романами», на первое место он выдвигает уже не драму, а лирику, поскольку «явление средневековой драмы, по сравнению с греческой, выходит из органической связи развития...». С лирикой, запечатлевшей осознание «ценности личного чувства, религиозного или поэтического настроения», а также «личного поэтического подвига» (т. е. личного авторства) прямо сближается рыцарский роман, «обусловленный теми же причинами».

В этой связи эпосу противопоставляется теперь не «личная мысль» (или «философия»), а – наряду с личными переживаниями – «элемент личного изобретения» (ВИС, с. 12. Подразумевается авторская обработка традиционных «сюжетов»). Однако и в этом случае внимание ученого обращено на источники личного творчества, но не на его результаты.

И это далеко не случайно.

Ученый проводит аналогию между двумя исторически различными (и хронологически, и по условиям развития культуры) процессами зарождения романа: на основе закономерного перехода от коллективного к личному в области авторства и в результате переключения художественного внимания с внешнего мира на мир внутренних. Аналогия базируется на идее «органического развития» или «естественного роста» литературы. А эта идея Веселовского имеет как раз внеисторический, а именно – антропологический характер.

Конструируется психологически убедительный исторический процесс; сам ученый называет такую логику «общественно-психологическими посылками». В результате он сближает роман с драмой и лирикой не как художественные структуры, а как определенные психологические реальности, воплощенные в литературных произведениях.

По этой причине, а также в силу невнимания к преемственной связи эпопеи (да и трагедии) с мифом мысли Веселовского о близости между романом и драмой остались чуждыми обоим его продолжателям. Другое дело – соотношение в этом плане идей Бахтина и Вяч. Иванова.

Удивительные суждения Вяч. Иванова об «Илиаде» как «первой и величайшей трагедии Греции», возникшей «в ту пору, когда о трагедии еще не было и помина», а также о том, что «уже в “Одиссее” исконная трагическая закуска эпоса истощилась» (IV, 409) объясняются следующим образом. Трагедия, с его точки зрения, – прямой и непосредственный носитель того самого «музыкально-орхеистического священного действия и лицевейства», с которым связан по своему происхождению и эпос (Там же). В отличие от этого, Веселовский, хотя и упоминает, говоря о синкретических народных обрядах, «старогреческие народные празднества в честь Диониса», он не только не связывает с ними напрямую жанр трагедии (как известно, Вяч. Иванов, делая это, опирался на идеи Ницше), но также утверждает, что «антропоморфический миф... слагается по образцу эпоса, а не наоборот; Гомер создает греческих богов» (ВИС, с. 5).

Бахтин связывает с мифом не только трагедию, но и – на равных правах, как её «комико-иронического двойника» – сатирическую драму. Об этом говорится в статье «Из предыстории романного слова», на которую в «Эпосе и романе» сделана ссылка. В этой же статье находим и более общего характера замечание об исконной «власти мифа над языком», которую разрушали «пародийно-травестирующие формы»: они «освобождали сознание от власти прямого слова, разрушали глухую замкнутость сознания в своем слове, в своем языке».

И тут же прямо сказано о противоположности этих форм эпическому слову: «Аэд или рапсод совершенно иначе ощущали себя в своем языке, в своем слове, чем творец “Войны мышей и лягушек” или творец “Маргита”» (ВЛЭ, 419-420, 425-426).

Таким образом, для Бахтина роман противостоит первоначальной связи словесного творчества с мифом и в этом отношении ему действительно близка отнюдь не трагедия, а «пародийно-травестирующие формы», в том числе и драматические.

Еще более решительно отходит Бахтин от идей своих предшест-

венников в ЭР. Здесь прямо заявлено, что в народном смехе «и нужно искать подлинные фольклорные корни романа». Далее ученый указывает на область «серьезно-смехового» и, в частности, на такие жанры, как «сократические диалоги» и мениппова сатира (ВЛЭ, с. 464-465). Эти положения, как известно, были развиты позднее в четвертой главе второго издания книги о Достоевском.

В то же время именно в этом тексте появилось указание на то, что таковы источники лишь одной (хотя и важнейшей, по Бахтину) линии развития романа – карнавальной. Другие два «корня» романа – эпический и риторический – дали другие линии его развития (СС. VI, 123). Мысль о трех корнях европейского романа и трех путях его эволюции, несомненно, многое определила в той картине истории жанра, которая создана в работах СР и ФВХР.

Обратимся к сравнению идей трех авторов о ходе и характере исторического развития романа.

Вслед за краткими характеристиками греческого и византийского романов (ВИС, с. 10-11), а также романа рыцарского (Там же, с. 12-13) Веселовский останавливается на эпохе Ренессанса и выделяет два «течения» в развитии жанра.

Первое ведет от ранних («бретонских») рыцарских романов через «Амадисов» XVI-XVII вв. к «придворно-героическому роману эпохи Фронды» (далее упоминаются «Аркадия» Санназаро, «Диана» Монтемайора, «Астрея» Д'Юрфе). Эту линию развития жанра ученый сближает с греческим романом: «Когда с половины XVI в. старые греческие романы начали появляться в изданиях и переводах на новые языки, участь этого рода в Европе была уже решена...». Здесь вновь и в несколько ином аспекте предстают «салонно-героические романы» – «Великий Кир» де Скюдери и его «собратья» – в качестве предшественников «тонкой психологии» «Принцессы Клевской» м-м де Лафайет.

Второе же течение восходит, по Веселовскому, к итальянской новелле: оно представлено «романами в стиле *ricresco*», от которых путь развития идет «к реальному французскому роману половины XVII века и Гриммельсгаузену» (ВИС, с. 13-14). Примечательно, что если первая линия эволюции, при всех отмечаемых различиях, сохраняет определенную связь с эпическим прошлым (является как бы новым, нетрадиционным и не народным эпосом), то вторая, с точки зрения ученого, эпической традиции совершенно чужда. По поводу итальянской новеллы сказано: «Эпоса здесь нет, его забыли еще до Вергилия, зато жива та *Lust zu fabulieren*, которая характеризуется для средних веков сборниками фавль и легенд, восточных рассказов и нравоучительных прикладов».

Переходным же звеном от этой жанровой формы к роману объявлена, между прочим, *Fiametta* Боккаччо (ВИС, с. 13-14).

Эта картина развития жанра от поздней античности до XVII века явно оказала влияние на Вяч. Иванова. В первом пункте раздела «Принцип формы» статьи о Достоевском автор, говоря об исторических судьбах «милетской сказки», подчеркивает поворотное значение «Фьяметты» для формирования новой концепции личности, а также значение «самой пестроты приключений» в романе после Сервантеса (с.

304-305). К этой последней теме он возвращается в третьем пункте того же раздела в связи с вопросом о роли фабулизма в романах Достоевского: ««Die Lust zu fabulieren» – самодоволеющая радость выдумки и вымысла, ткущая свою пеструю ткань разнообразно сцепляющихся и переплетающихся положений, – когда-то являлась главной формальной целью романа...» (с. 309).

Общее у двух авторов выражение, которое Вяч. Иванов тут же переводит и разъясняет, – цитата из стихотворения Гете «Vom Fater hab ich die Statur...». В первоисточнике оно входит в противопоставление заданно-серьезного (от отца) и творчески свободного (от матери) отношения к жизни. Для Вяч. Иванова обозначенная таким образом особенность романа составляет его изначальную специфику и в то же время является признаком его новой эпичности, опирающейся уже на универсальность не мира, а изображающего субъекта: «...в этом фабулизме эпический сказочник, казалось, всецело находил самого себя, беспечный, словоохотливый, неистощимо изобретательный, меньше всего желавший и хуже всего умевший кончить рассказ».

Упоминание о «сказочнике» – не метафора: судя по продолжению мысли, Вяч. Иванов видел именно в сказке как жанре исток романного фабулизма: «Верен был он и исконному тяготению сказки к развязке счастливой и спокойно возвращающей нас, после долгих странствий на ковре-самолете, в привычный круг, домой...» (Там же).

В таком контексте ясна случайность того, что с самого начала автор называет роман «милетской сказкой» – так именуется, например, в «Золотом осле» вставная история об Амуре и Психее, действительно близкая народной волшебной сказке. О «милетских сказках» как источнике рыцарских романов говорится в «Дон Кихоте».

Напротив, с точки зрения Веселовского, как мы видели, склонность к придумыванию приключений свойственна была в первую очередь не роману, а новелле и ее источникам, причем она явно противоречила эпичности: «Эпоса здесь нет... зато жива та Lust zu fabulieren...». О вставной истории у Апулея он прямо говорит (по поводу римских «подражаний» греческому роману) как о «прелестном эпизоде», «народной сказке, которую будут помнить и те, кто поспешит забыть содержание романа» (ВИС, с. 11). Естественно предположить, что отмеченные тематические и словесные переключки не случайны: перед нами, по-видимому, момент полемики Вяч. Иванова со своим предшественником.

Обратимся к Бахтину. В IV главе его большой работы СР, которая называется «Две стилистические линии европейского романа», находим, во-первых, мысль о «могущественнейшем влиянии» греческого «софистического романа» «на средневековый роман, на галантный роман XV-XVI веков («Амадис» и особенно пастушеский роман), на роман барокко и, наконец, даже на роман просветителей (например, Вольтера)» (ВЛЭ, 184).

Во-вторых, среди источников «большого романа второй линии» указаны прежде всего «своеобразные циклизации сатирических и пародийных новелл». Первой «крупной формой романа второй линии» назван «плутовской авантюрный роман», а великим образцом романа этой

линии развития – «Дон Кихот» (ВЛЭ, 221). Направление мысли, как видно, достаточно близкое Веселовскому. Но здесь речь идет о двух способах организации речевого «материала» романа, создания его стилистической структуры – аспект, который остался в основном вне поля зрения создателя исторической поэтики.

Разработка Бахтиным критериев такого «формального», а не тематического (как у Веселовского) сопоставления, т. е. значительно более определенных, приводит к несколько иной общей картине. Как и его предшественник, ученый указывает на полярность барочного романа и «Симплиссимуса». Но «Амадису» противопоставлен, наряду с романом Сервантеса, также «Гаргантюа и Пантагрюэль» (ВЛЭ, 225), тогда как Веселовский «опустил из этой связи фантазиста Рабле» (ВИС, с. 14). И совершенно отсутствует у Веселовского противопоставление «категории литературности» романов первой линии – «критике литературного слова как такового» в романах линии второй (ВЛЭ, 223-224).

На фоне существенной близости представлений Бахтина и Веселовского о двух направлениях эволюции романа бросается в глаза отказ от разработки этой проблематики в статье Вяч. Иванова. Скажем, противопоставление рыцарского романа плутовскому в его интерпретации выглядит так: в течение средних веков бывшая милетская сказка «оторвавшись от низменной действительности», предалась «изображению исключительно легендарного и символического мира, отделив от себя в узкий, рядом текущий ручеек все мелочно бытовое и анекдотическое или сатирически забавное» (с. 304).

Для Веселовского два «течения» европейского романа одинаково значимы, а для Бахтина то, что Вяч. Иванов называет «узким ручейком» – важнейшая и как раз наиболее перспективная линия развития жанра, за которой, как показала литература XVIII-XIX веков, и было историческое будущее. Кстати, ни Веселовский, ни Вяч. Иванов не придавали никакого особого значения в истории романа XVIII века, тогда как для Бахтина он был величайшим поворотным пунктом в эволюции этого жанра.

Сама логика развертывания исследований Бахтина второй половины 1930-х гг., закончившихся работой ЭР, казалось бы, полностью соответствует концепции Веселовского: теория романа – результат изучения его истории. Вместе с тем, начальным пунктом этого процесса в действительности была книга ПТД (1929), что, конечно, сближает общий замысел бахтинской теории романа с методологической концепцией статьи Вяч. Иванова.

В самом деле, главной задачей книги Бахтина было раскрыть идеологический смысл «исключительно сложного и совершенно нового романного построения», дать «общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский». При этом автор книги подчеркивал, что с методологической точки зрения «каждая теоретическая проблема должна быть ориентирована исторически» и что этот исторический аспект служил для него фоном, который «не вошел в книгу» по «чисто техническим соображениям» (СС. II, 7-8). Этим был намечен необходимый путь и переход от постановки проблемы романа в синхронии (в аспекте теоретической поэтики) к исследованию этого жанра в диахро-

нической перспективе, т. е. в свете поэтики исторической.

Действительно, результаты работ ученого в этой области, написанных в 1930-х гг., впоследствии вошли в новую редакцию книги – ППД (1963): в состав её отдельной главы, где речь идет именно об эволюции романа, начиная от его генезиса в «серьезно-смеховых» жанрах поздней античности. Именно в этой книге (в отличие от ее ранней редакции) необходимость «отвлечься от исторических вопросов» четко определена как *предварительное условие* правильной ориентировки в традиции: «Для того, чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить **существенные** связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие – показать в Достоевском Достоевского...» (СС. VI, 12).

Таким образом, есть основания полагать, что именно соотношение идей, высказанных в упомянутых статьях Веселовского и Вяч. Иванова, – один из источников как теории романа, созданной М.М. Бахтиным, так и методологических принципов ее построения. В этой связи обращает на себя особое внимание «**антигегелевская**» **направленность** концепций жанра у обоих двух предшественников автора книг о Достоевском и Рабле. Они стремятся увидеть логику эволюции романа и взаимоотношений его с другими жанрами в перспективе исторической поэтики, а не философии истории. Отсюда – полное отсутствие в их размышлениях об истории ключевой для Гегеля проблемы отчуждения.

3. Бахтин и «гегелевская» линия в теории романа (Г.В.Ф. Гегель и Г. Лукач)

Если бы не книга Дьердя (Георга) Лукача «Die Theorie des Romans», опубликованная в Берлине в 1920 году, мысль об актуальности суждений Гегеля о романе для Бахтина, к этому времени уже размышлявшего, по-видимому, над проблемами поэтики жанра у Достоевского, могла бы показаться странной. Но гегельянство Лукача общеизвестно³², а серьезный интерес Бахтина в начале 1920-х годов к его книге (на последней странице которой высказана принципиально важная для автора мысль об исключительном своеобразии романов Достоевского³³) засвидетельствован – со слов самого ученого – С.Г. Бочаровым (СС. II. С. 444).

Проблема «Бахтин и Лукач как теоретики романа» уже не раз рассматривалась³⁴. Сформулированы некоторые важные положения о сходствах и различиях, с одной стороны, философско-исторических идей двух авторов, а с другой – их суждений о структуре этого жанра. Вне поля зрения осталось, однако, то обстоятельство, что в работе «Эпос и роман» Бахтин прямо говорил о гегелевской «теории романа» и, следовательно, его отношение к идеям Лукача могло включать в себя осмысленные ситуации «Лукач – Гегель». Исходя из этого, разумно было бы провести тройное сопоставление, но оно пока, насколько известно, не осуществлено.

Между тем, достаточно очевидно, что выявив общие моменты и различия в отношении двух философов XX века к теории романа, соз-

данной Гегелем, мы получили бы возможность более обоснованно судить о соотношении их собственных концепций жанра, включая философско-исторические объяснения этими учеными природы и функций романа в европейской культуре.

Такое тройное сопоставление и является нашей главной задачей. Поскольку оно направлено к уяснению специфики бахтинской теории романа на фоне традиции, мы рассмотрим материал в свете этой теории, причем в хронологической последовательности: сначала высказывания о романе Гегеля, потом Лукача – в сравнении с Гегелем; в обоих случаях идеи Бахтина окажутся точкой отсчета и критерием сопоставления (*tertium comparationis*).

Но предварительно необходимо оговорить еще одно обстоятельство. Наша книга посвящена соотношению «эстетики словесного творчества» с русской философско-филологической традицией – с учетом откликов на те из важнейших явлений западноевропейской мысли, которые были этой традиции органически близки и потому имели безусловно общее значение. Лукач же – современник Бахтина и отклик русского ученого на его идеи национальной традицией опосредован не был.

Однако в общей картине соотношения бахтинской концепции романа с гегелевской место Лукача оказывается необходимым, причем именно в отечественном философско-филологическом контексте. По мнению Витторио Страда, «Бахтин связывал Лукача с определенной линией в развитии теории романа, от которой его собственная линия отклонялась»³⁵. Вполне очевидно, что под «определенной линией» здесь имеется в виду гегелевская. Но значимое для русской науки отклонение от неё произошло гораздо раньше: в теории романа А.Н. Веселовского. Более того, определенные коррекции в это отклонение уже были внесены Вяч. Ивановым (в статье «Достоевский и роман-трагедия») в связи с идеями Ницше.

В таком контексте концепция жанра у Лукача, будучи возвратом к гегелевскому осмыслению его судеб в истории культуры, должна была выглядеть своеобразным антиподом идей Веселовского. Но это относится не только к роману в его сопоставлении с эпосом (таков главный вопрос одной из глав первой части книги «Теория романа»): этот жанр у Лукача противопоставлен также трагедии, в характеристике которой заметна оглядка на Ницше.

В поле зрения Бахтина была, несомненно, вся эта сложная ситуация, и на него могло оказать воздействие связанное с нею продуктивное интеллектуальное напряжение в области теории романа, а не только книга Лукача сама по себе. К ней ученый, по-видимому, вернулся в статье «Эпос и роман», где, по мнению В. Страда, заметна реакция на «дихотомическую схему Лукача (и Гегеля)»³⁶. В этой связи вряд ли стоит придавать особой значение более поздним (марксистским) суждениям Лукача на ту же тему³⁷: религиозно-философский подход к предмету в «Теории романа» (книга вся пронизана размышлениями о взаимосвязи человека с Богом) Бахтину был гораздо ближе.

Стоит особо оговорить также наше внимание к подробностям идей и высказываний предшественников Бахтина. Нас будет в каждом случае интересовать внутренняя логика, которая проявляется и в отдельных