

ГЛАВА III

ИДЕЯ У ДОСТОЕВСКОГО

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

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

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

Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, не отделима от правды личности. Категории самосознания, которые определяли его жизнь уже у Девушкина и особенно у Голядкина, — приятие и неприятие, бунт или смирение — становятся теперь основными категориями мышления о мире. Поэтому высшие принципы мировоззрения — те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний. Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной,

89

а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным.

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

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

Если же идея в монологическом мире сохраняет свою значимость как идея, то она неизбежно отделяется от твердого образа героя и художественно уже не сочетается с ним: она только вложена в его уста, но с таким же успехом могла бы быть вложена и в уста какого—нибудь другого героя. Автору важно, чтобы данная верная идея вообще была бы высказана в контексте данного произведения, кто и когда ее выскажет — определяется композиционными соображениями удобства и уместности или чисто отрицательными критериями: так, чтобы она не нарушила правдоподобия образа говорящего. Сама по себе такая идея — ничья. Герой лишь простой носитель этой самоцельной идеи; как верная, значащая идея она тяготеет к некоторому безличному системно—монологическому контексту, другими словами — к системно—монологическому мировоззрению самого автора.

Монологический художественный мир не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета изображения. Все идеологическое распадается в таком мире на две категории.

90

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

В монологическом мире — *tertium non datur*: мысль либо утверждается, либо отрицается, иначе она просто перестает быть полнозначной мыслью. Не утвержденная мысль, чтобы войти в художественную структуру, должна вообще лишиться своей значимости, стать психическим фактом. Что же касается полемически отрицаемых мыслей, то они тоже не изображаются, ибо опровержение, какую бы форму оно ни принимало, исключает подлинное изображение идеи. Отрицаемая чужая мысль не размыкает монологического контекста, наоборот, он еще резче и упорнее замыкается в своих границах. Отрицаемая

чужая мысль не способна создать рядом с одним сознанием полноправное чужое сознание, если это отрицание остается чисто теоретическим отрицанием мысли как таковой.

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

Наиболее яркое и теоретически отчетливое выражение принципы идеологического монолизма получили

91

в идеалистической философии. Монистический принцип, то есть утверждение единства бытия, в идеализме превращается в принцип единства сознания.

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

Единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство одного сознания; при этом совершенно безразлично, какую метафизическую форму оно принимает: «сознания вообще» («Bewusstsein überhaupt»), «абсолютного я», «абсолютного духа», «нормативного сознания» и пр. Рядом с этим единым и неизбежно одним сознанием оказывается множество эмпирических человеческих сознаний. Эта множественность сознаний с точки зрения «сознания вообще» случайна и, так сказать, излишня. Все, что существенно, что истинно в них, входит в единый контекст «сознания вообще» и лишено индивидуальности. То же, что индивидуально, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний, познавательно несущественно и относится к области психической организации и ограниченности человеческой особи. С точки зрения истины нет индивидуальных сознаний. Единственный принцип познавательной индивидуализации, какой знает идеализм, — ошибка. Всякое истинное суждение не закрепляется за личностью, а довлеет некоторому единому системно—монологическому контексту. Только ошибка индивидуализирует. Все истинное вмещается в пределы одного сознания, и если не вмещается фактически, то лишь по соображениям случайным и посторонним самой истине. В идеале одно сознание и одни уста совершенно достаточны для всей полноты познания: во множестве сознаний нет нужды и для него нет основы.

Должно отметить, что из самого понятия единой истины вовсе еще не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе с о б ы т и й н а и рождается в точке соприкосновения разных сознаний.

92

Все зависит от того, как помыслить себе истину и ее отношение к сознанию. Монологическая форма восприятия познания и истины — лишь одна из возможных форм. Эта форма возникает лишь там, где сознание ставится над бытием и единство бытия превращается в единство сознания.

На почве философского монолизма невозможно существенное взаимодействие сознаний, а поэтому невозможен существенный диалог. В сущности, идеализм знает лишь один вид познавательного взаимодействия между сознаниями: научение знающим и обладающим истиной не знающего и ошибающегося, то есть взаимоотношение учителя и ученика, и, следовательно, только педагогический диалог^а.

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

Эта вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная

93

тем или другим мыслителем, нет, — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы. Нас здесь могут интересовать лишь проявления этой особенности в литературном творчестве.

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

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

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

Глубинные пласты этой формообразующей идеологии, определяющие основные жанровые особенности произведений, носят традиционный характер, складываются и развиваются на протяжении веков. К этим глубинным

94

пластам формы относится и разобранный нами художественный монологизм.

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

В одной плоскости с формообразующей идеологией и с конечным идеологическим выводом может лежать и смысловая позиция героя. Точка зрения героя из объектной сферы может быть продвинута в сферу принципа. В этом случае идеологические принципы, лежащие в основе построения, уже не только изображают героя, определяя авторскую точку зрения на него, но и выражаются самим героем, определяя его собственную точку зрения на мир. Такой герой формально резко отличается от героев обычного типа. Нет надобности выходить за пределы данного произведения, чтобы искать иных документов, подтверждающих совпадение авторской идеологии с идеологией героя. Более того, такое содержательное совпадение, установленное не на произведении, само по себе не имеет доказательной силы. Единство авторских идеологических принципов изображения и идеологической позиции героя должно быть раскрыто в самом произведении,

95

как одноакцентность авторского изображения и речей и переживаний героя, а не как содержательное совпадение мыслей героя с идеологическими воззрениями автора, высказанными в другом месте. И самое слово такого героя и его переживание даны иначе: они не опредмечены, они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего. Слово такого героя лежит в одной плоскости с авторским словом.

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

Наконец, идеи автора могут быть спорадически рассеяны по всему произведению. Они могут появляться и в авторской речи как отдельные изречения, сентенции или целые рассуждения, они могут

влагаться в уста тому или другому герою иногда большими и компактными массами, не сливаясь, однако, с его индивидуальностью (например, Потугин у Тургенева).

Вся эта масса идеологии, организованная и неорганизованная, от формообразующих принципов до случайных и устранимых сентенций автора, должна быть подчинена одному акценту, выражать одну и единую точку зрения. Все остальное — объект этой точки зрения, подакцентный материал. Только идея, попавшая в колею авторской точки зрения, может сохранить свое значение, не разрушая одноакцентного единства произведения. Все эти авторские идеи, какую бы функцию они ни несли, не изображаются: они или изображают и внутренне руководят изображением, или освещают изображенное, или, наконец, сопровождают изображение, как отделимый смысловой орнамент. Они выражаются непосредственно, без дистанции. И в пределах образуемого ими монологического мира чужая идея не может быть изображена. Она или ассимилируется, или полемически отрицается, или перестает быть идеей.

96

* * *

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

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

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

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

И дальше, уже в конце повести:

«Может быть, в нем осуществилась бы целая, оригинальная, самобытная идея. Может быть, ему суждено было быть художником в науке» (I, 498).

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

Какими же условиями определяется у Достоевского возможность художественного изображения идеи?

Прежде всего напомним, что образ идеи неотделим от образа человека — носителя этой идеи. Не идея сама по себе является «героиней произведений Достоевского», как это утверждал Б. М. Энгельгардт, а человек идеи. Необходимо еще раз подчеркнуть, что герой Достоевского — человек идеи; это не характер, не темперамент, не социальный или психологический тип: с такими овнешненными и завершенными образами людей образ полноценной идеи, конечно, не может сочетаться. Нелепой была бы самая попытка сочетать, например, идею Раскольникова, которую мы понимаем и чувствуем (по Достоевскому, идею можно и должно не только понимать, но и «чувствовать»), с его завершенным характером

98

или с его социальной типичностью как разночинца 60—х годов: идея Раскольникова тотчас же утратила бы свою прямую значимость как полноценная идея и вышла бы из того спора, в котором идея эта живет в непрерывном диалогическом взаимодействии с другими полноценными идеями — идеями Сони, Порфирия, Свидригайлова и других. Носителем полноценной идеи может быть только «человек в человеке» с его свободной незавершенностью и нерешенностью, о котором мы говорили в предшествующей главе. Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня, и Порфирий, и другие. К этому незавершенному ядру личности Раскольникова диалогически обращен и сам автор всем построением своего романа о нем.

Следовательно, человеком идеи, образ которого сочетался бы с образом полноценной идеи, может быть только незавершимый и неисчерпаемый «человек в человеке». Таково первое условие изображения идеи у Достоевского.

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

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

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

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

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

— Почему несчастен? — улыбнулся Иван Федорович.

— Потому что, по всей вероятности, не веруете сами

98

ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и о церковном вопросе.

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

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

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

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

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

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

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

99

Все ведущие герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны, поскольку идея действительно овладела глубинным ядром их личности. Это бескорыстие не черта их объектного характера и не внешнее определение их поступков, — бескорыстие выражает их действительную жизнь в сфере идеи (им «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»); идейность и бескорыстие как бы синонимы. В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший и ограбивший старуху процентщицу, и проститутка Соня, и соучастник убийства отца Иван; абсолютно бескорыстна и идея «подростка» — статья Ротшильдом. Повторяем еще раз: дело идет не об обычной квалификации характера и поступков человека, а о показателе действительной причастности к идее его глубинной личности.

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

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

100

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

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

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

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

Раскольников еще до начала действия романа опубликовал в газете статью с изложением теоретических основ своей идеи. Достоевский нигде не излагает этой статьи в монологической форме. Мы впервые знакомимся с ее содержанием и, следовательно, с основной идеей Раскольникова в напряженном и страшном для Раскольникова диалоге его с Порфирием (в диалоге участвуют также Разумихин и Заметов). Сначала статью излагает Порфирий, и притом излагает в нарочито утрированной и провоцирующей форме. Это внутренне диалогизованное изложение все время перебивается вопросами, обращенными к Раскольникову, и репликами этого последнего. Затем свою статью излагает сам Раскольников, все время перебиваемый провоцирующими вопросами и замечаниями Порфирия. И самое изложение Раскольникова проникнуто внутренней полемикой с точкой зрения Порфирия и ему подобных. Подает свои реплики и Разумихин. В результате идея Раскольникова появляется

101

перед нами в интериндивидуальной зоне напряженной борьбы нескольких индивидуальных сознаний, причем теоретическая сторона идеи неразрывно сочетается с последними жизненными позициями участников диалога.

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

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

Напомним еще идею Ивана Карамазова о том, что «все позволено», если нет бессмертия души. Какою напряженною диалогическою жизнью живет эта идея на протяжении всего романа «Братья Карамазовы», по каким разнородным голосам она проводится, в какие неожиданные диалогические контакты вступает!

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

102

* * *

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

огромную свою часть заключается в ней в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова»^b.

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

Повторяем: Достоевский никогда не создал своих образов идей из ничего, никогда не «выдумывал их», как не выдумывает художник и изображенных им людей, — он умел их услышать или угадать в наличной действительности.

103

Поэтому для образов идей в романах Достоевского, как и для образов его героев можно найти и указать определенные прототипы. Так, например, прототипами идей Раскольникова были идеи Макса Штирнера, изложенные им в трактате «Единственный и его собственность», и идеи Наполеона III, развитые им в книге «История Юлия Цезаря» (1865);^c одним из прототипов идей Петра Верховенского был «Катехизис революционера»;^d прототипами идей Версилова («Подросток») были идеи Чаадаева и Герцена^e. Прототипы образов идей Достоевского далеко не все еще раскрыты и указаны. Подчеркиваем, что дело идет не об «источниках» Достоевского (здесь этот термин был бы не уместен), а именно о прототипах образов идей.

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

Как художник Достоевский в образе той или иной идеи раскрывал не только ее исторически—действительные черты, наличные в прототипе (например, в «Истории Юлия Цезаря» Наполеона III), но и ее возможности, а эти возможности для художественного образа как раз важнее всего. Как художник Достоевский часто угадывал, как при определенных изменившихся у словиях будет развиваться и действовать данная идея, в каких неожиданных направлениях может пойти ее дальнейшее развитие и трансформация. Для этого Достоевский ставил идею на грань диалогически скрестившихся сознаний. Он сводил такие идеи и мировоззрения, которые в самой действительности были совершенно разобщены и были глухи друг к другу, и заставлял их спорить. Эти далекие друг от друга идеи он как бы продолжал

104

пунктиром до точки их диалогического пересечения. Он предугадывал таким образом будущие диалогические встречи ныне еще разобщенных идей. Он предвидел новые сочетания идей, появление новых голосов—идей и изменения в расстановке всех голосов—идей в мировом диалоге. Вот почему этот русский и мировой диалог, звучащий в произведениях Достоевского, с уже живущими и с только еще рождающимися голосами—идеями, незавершенными и чреватými новыми возможностями, до сих пор еще вовлекает в свою высокую и трагическую игру умы и голоса читателей Достоевского.

Таким образом, идеи—прототипы, использованные в романах Достоевского, не утрачивая своей смысловой полноты, меняют форму своего бытия: они становятся сплошь диалогизованными и монологически не завершенными образами идей, то есть они вступают в новую для них сферу бытия художественного.

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

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

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

105

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

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

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

* * *

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

В формообразующей идеологии Достоевского не было как раз тех двух основных элементов, на которых зиждется всякая идеология: отдельной мысли и предметно—единой

106

системы мыслей. Для обычного идеологического подхода существуют отдельные мысли, утверждения, положения, которые сами по себе могут быть верны или неверны, в зависимости от своего отношения к предмету и независимо от того, кто является их носителем, чьи они. Эти «ничьи» предметно—верные мысли объединяются в системное единство предметного же порядка. В системном единстве мысль соприкасается с мыслью и вступает с нею в связь на предметной почве. Мысль довлеет системе, как последнему целому, система слагается из отдельных мыслей, как из элементов.

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

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

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

107

установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога.

Вот типичное для него построение публицистической статьи.

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

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

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

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

«— Даже хоть и предположить, — слышится мне голос, — что крепкие—то ваши основы (т. е. христианские) все те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином, ну и там держать знамя и пр., как вы наговорили, — хоть и предположить пока без спору, подумайте, откуда у нас взяться гражданам—

то? Ведь сообразить только, что было вчера! Ведь гражданские—то права (да еще какие!) на него вдруг как с горы скатились. Ведь они придавили его, ведь они пока для него только бремя, бремя!

— Конечно, есть правда в вашем замечании, — отвечаю я голосу, несколько повеся нос, — но ведь опять—таки русский народ...

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

108

«Это отчасти славянофильский голос, — рассуждаю я про себя. — Мысль действительно утешительная, а догадка о смирении народном пред властью, полученною даром и дарованною пока «недостойному», уж, конечно, почище догадки о желании «поддразнить прокурора...» (Развитие ответа.)

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

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

— Вот на! — хохочет язвительный голос.

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

Язвительный голос хохочет еще громче, но как—то выделанно^f.

Дальнейшее развитие темы строится на полуголосах и на материале конкретных жизненно—бытовых сцен и положений, в конце концов имеющих последнюю целью охарактеризовать какую—нибудь человеческую установку: преступника, адвоката, присяжного и т. п.

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

Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Здесь это просто форма изложения. Монологизм мышления здесь, конечно, не

109

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

Характерно, что в произведениях Достоевского совершенно нет таких отдельных мыслей, положений и формулировок типа сентенций, изречений, афоризмов и т. п., которые, будучи выделены из контекста и отрешены от голоса, сохраняли бы в безличной форме свое смысловое значение. Но сколько таких отдельных верных мыслей можно выделить (и обычно выделяют) из романов Л. Толстого, Тургенева, Бальзака и других: они рассеяны здесь и в речах персонажей и в авторской речи; отрешенные от голоса, они сохраняют всю полноту своей безличной афористической значимости.

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

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

110

Правда, у Достоевского есть персонажи, представители эпигонской светской линии афористического мышления, точнее афористической болтовни, сыплющие пошлыми остротами и афоризмами, вроде, например, старого князя Сокольского («Подросток»). Сюда, но лишь отчасти, лишь периферийной стороной своей личности, относится и Версилов. Эти светские афоризмы, конечно, объективны. Но есть у Достоевского герой особого типа, это Степан Трофимович Верховенский. Он эпигон более

высоких линий афористического мышления — просветительской и романтической. Он сыплет отдельными «истинами» именно потому, что у него нет «владевающей идеи», определяющей ядро его личности, нет своей правды, а есть только отдельные безличные истины, которые тем самым перестают быть до конца истинными. В свои предсмертные часы он сам определяет свое отношение к правде:

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

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

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

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

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

«Ибо ответом на всю эту *отрицательную сторону*, я и предположил быть вот этой 6—й книге, *Русский иннок*, которая появится 31 августа. А потому и трепещу за нее в том смысле: будет ли она *достаточным* ответом.

111

Тем более, что ответ—то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные (в Великом Инквизиторе и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо [и обратно] противоположное выше выраженному мировоззрению, — представляется опять—таки не по пунктам, а так сказать в художественной картине» («Письма», т. IV, стр. 109).

* * *

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

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

В ответ Кавелину Достоевский в своей записной книжке набрасывает:

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

Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность

112

есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня — Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков, — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный...

Христос ошибался — доказано! Это гжучее чувство говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами...

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

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

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

Недоверие к убеждениям и к их обычной монологической функции, искание истины не как вывода своего сознания, вообще не в монологическом контексте собственного сознания, а в идеальном авторитетном образе другого человека, установка на чужой голос, чужое слово характерны для

формообразующей идеологии Достоевского. Авторская идея, мысль не должна нести в произведении всеосвещающую изображенный мир функцию, но должна входить в него как образ человека, как установка среди других установок, как слово среди других слов. Эта идеальная установка (истинное слово) и ее возможность должна быть перед глазами, но не должна

113

окрашивать произведения как личный идеологический тон автора.

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

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

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

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

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

114

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

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

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

115

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

^b «Записные тетради Ф. М. Достоевского». М.—Л., «Academia», 1935, с. 179. Очень хорошо говорит об этом же, опираясь на слова самого Достоевского, Л. П. Гроссман: «Художник «слышит, предчувствует, видит даже», что «возникают и идут новые элементы, жаждущие нового слова», — писал гораздо позже Достоевский; их—то и нужно уловить и выразить» (Л. П. Гроссман. Достоевский—художник. — В сб.: Творчество Ф. М. Достоевского, с. 366).

^c Книга эта, вышедшая во время работы Достоевского над «Преступлением и наказанием», вызвала в России большой резонанс. См. об этом работу Ф. И. Евнина «Роман «Преступление и наказание». — В сб.: Творчество Ф. М. Достоевского, с. 153—157.

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

^e См. об этом в кн.: А. С. Долинин. В творческой лаборатории Достоевского. М., «Сов. писатель», 1947.

^f Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произвед., т. XI, с. 11—15.

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

^h Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского, с. 371—372, 374.

ⁱ Документы по истории литературы и общественности. Вып. I, с. 71—72.

^j Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М.—Л., Госиздат, 1930, с. 170.

^k Там же, с. 333.

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

^m Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., Госиздат, 1959, с. 5.