

Р. Г. Назиров

## Из курса лекций «Творчество Достоевского. Проблематика и поэтика»<sup>1</sup>

### Лекция 11. Своеобразие жанра

Проблема жанра романа Достоевского чрезвычайно сложна. В начале XX века преобладало понимание его как «авантюрно-психологического» или «авантюрно-философского» романа — понимание, имеющее под собой некоторые основания, но явно недостаточно. В современном литературоведении Запада роман Достоевского относят то к традиции плутовского романа (школа Чижевского), то к традиции готического романа (Дж. Стейнер). Эти сближения несостоятельны: роман Достоевского не поддается определению в терминах традиционной поэтики, не может быть понят по ассоциации с литературой XVII-XVIII веков. Попытаемся проследить жанровую эволюцию Достоевского.

В его раннем творчестве преобладают эпистолярные и исповедальные формы. Они привлекали писателя тем, что по самой жанровой специфике предполагали самораскрытие героев. Достоевский стремился показывать, а не рассказывать: он представлял слово к самим героям, используя старые литературные конвенции «переписки», «воспоминания», «записок» и др.

В большом романе Достоевского сохраняются и усложняются формы самораскрытия героев. Происходит усиленная драматизация жанра (процесс общий для развития романа, но особенно резко проявившийся у Достоевского). Драматический элемент в романах Достоевского подчас преобладает над повествовательным. Так, в «Униженных и оскорбленных» диалог занимает в среднем в два с половиной раза больше места, чем авторское повествование. Особенно важны исповедальные диалоги, в которых герои раскрывают свою душу и свои взгляды. В композиции всех романов Достоевского ключом является документ героя или его прямая исповедь, вырастающая в целые главы: статья Раскольников и его признания Соне, исповедь Ипполита (вставное литературное произведение), исповедь Ставрогина, даже отпечатанная в заграничной типографии, Легенда о великом инквизиторе и автобиографические бумаги старца Зосимы. Все это — рудименты эпистолярного или исповедального жанра внутри объективного повествования. Важнейшие диалоги романов Достоевского очень обширны и отнюдь не сценичны.

Одновременно с возрастанием идеологической насыщенности романа усиливалась роль сюжетной остроты и занимательности.

<sup>1</sup> Извлечение из подготовленного Р. Г. Назировым курса лекций. Подробнее см. о нём статью С. С. Шаулова в настоящем сборнике.

Достоевского очень заботила увлекательность его произведений, он часто цитировал изречение Вольтера: «Все жанры хороши, кроме скучного». Достоевский несомненно увлекался авантюрными романами Александра Дюма, Феваля, Сулье, Эжена Сю, даже Поль де Кока и учился у них. Еще большее значение для него имел авантюрно-психологический и детективный роман Диккенса с его мелодраматизмом, великолепной живописью города и сентиментальной действительности. Однако сюжетные приемы авантюрного роман, все эти ретардации, умолчания, тайны, перерывы действия и предсказания катастрофы, приобретают у Достоевского иное значение, поскольку они связаны с приключениями идей. Здесь они стимулируют *идеологическое сотворчество читателя*.

Нельзя сводить своеобразие романа Достоевского и к авантюрно-философскому жанру, который зародился в XVIII веке («Кандид» Вольтера) и получил большое развитие в эпоху романтизма: едва ли не высшим его достижением является «Моби Дик» Мелвилла. Между авантюрно-философскими романами и романом Достоевского — целая пропасть. Философские романы Бальзака ближе всего к романам Достоевского, но у Бальзака сохраняются фантастические допущения, характерные для философской романтической прозы (пакт с дьяволом, шагреновая кожа, Белый Кит и т.д.) и порождающие символику, поднятую над житейским планом реальности. У Достоевского нет фантастических допущений (они вообще не характерны для русской литературы), и речь может идти только о психологической фантастике.

В 1916 году Вячеслав Иванов в работе «Достоевский и роман-трагедия» (сборник «Борозды и межи») ввел понятие «романа-трагедии». Это понятие, подчеркивающее трагизм романов и мировоззрения Достоевского, особую драматичность построения, является во многом верным. Оно претерпело заметную эволюцию, очистилось от мистических оттенков первоначального употребления и стало рабочим термином советского литературоведения (его, например, придерживается Ф. И. Евнин). Несмотря на широкое распространение этого жанрового определения, оно далеко не бесспорно: так, концепцию романа-трагедии критикует М. М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского». Термин роман-трагедия не должен быть понимаем буквально: жанр Достоевского — это не «гибрид» романа с трагедией, а роман с чертами трагедии, которые очень ярко проявляются в концепции целого, композиции, в пространственно-временных отношениях и т.д.: прежде всего — роман.

Выше уже приводилось замечательно глубокое определение Энгельгардта: роман Достоевского — это идеологический роман, роман «об идеях», в отличие от философских романов XVIII века. Однако это жанровое определение все представляется слишком широким: так романы Т. Манна «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» — тоже идеологические

романы (романы «об идеях»), но относящиеся совсем к иной жанровой разновидности (для нее характерны эпическая описательность, замедление действия и т.п.).

Большую ценность сохраняет теория «полифонического романа», развитая М. М. Бахтиным в книге «Проблемы поэтики Достоевского» (первое издание — 1929 год). По Бахтину, писатель в своих романах строит обширные идейные дискуссии, участвуя в них на равных правах с героями и не подчиняя развитие образов авторскому замыслу; герой-идеолог является не объектом, а полноправным субъектом повествования. Достоевский отверг «объектное изображение» человека, поскольку оно унижает человеческую личность и не способно понять ее. Тем самым, самой формой своих романов Достоевский протестует против «овеществления» человека, порождаемого капитализмом. В «полифоническом» (многоголосом) романе Достоевского хор свободных и неслиянных голосов подобен, по Бахтину, полифонии и контрапунктическому сочетанию голосов фуги в классической музыке. Бахтин говорит, что мир вещей у Достоевского дан в восприятии героев. Ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод невозможны в этом мире самостоятельных и равноправных субъектов. Достоевский не позволяет себе и читателю никакого «объектного» суждения о герое. Истина персоналистична, и в романах Достоевского нет ни объективной истины, ни объективного мира, как в релятивистском движении двух наблюдателей относительно друг друга их часы, показывающие разное время, не могут считаться ни точными, ни ошибающимися, но верны лишь в своей системе отсчета. Бахтин сравнивает художественное мышление Достоевского с той картиной мира, которая сложилась в физике XX века после открытий А. Эйнштейна.

Происхождение полифонического романа Бахтин связывает с древними традициями народной карнавальной культуры, но в качестве промежуточных звеньев называет такой длинный ряд прозаиков и драматургов Европы, что делает картину крайне неубедительной. Понятие «полифонический роман» подверглось критике в связи с характерными для Бахтина крайними заострениями мысли. Как верно указал Б. О. Корман, Бахтин смешивает понятие автора как одной из форм выражения авторского сознания в романе и автора как носителя общей концепции романа. Считая голоса героев «равноправными» голосу автора, Бахтин делает удивительное сальто-мортале, приходя к положению, в котором роман Достоевского представляется плодом «коллективного творчества» Достоевского, Раскольников, Свидригайлова, Порфирия Петровича и т. п. (ведь они «равноправны» автору, они «полномочные субъекты»). Это, по-видимому, очень серьезное возражение против теории Бахтина, тогда как все вульгаризаторские и конъюнктурные нападки на его талантливый труд давно забыты и просто не нуждаются в опровержении (В. Ермилов, А.

Дымшиц и проч.) Серьезная критика ошибок Бахтина в советской науке (А. В. Чичерин, Г. Н. Пospelов и др.) отнюдь не зачеркивает его больших достижений. Бахтин дал более точное описание романа Достоевского и особенно нового качества его объективности как следствия взаимодействия множественных голосов (точек зрения), развивающихся без целенаправленной авторской деформации. Понятие полифонизма стало почти общепринятым в советской науке, хотя многие ученые вкладывают в него свой смысл, отходящий от первоначального или даже упрощающий.

Самобытный мир Достоевского сложился под влиянием разнообразных традиций. Это прежде всего традиция русского социально-психологической прозы и сатиры Гоголя. Эпистолярный роман «Бедные люди» обладает камерным сюжетом, равно как и сентиментальный роман «Белые ночи». Дальнейшая жанровая эволюция Достоевского связана с влиянием авантюрного романа и драматургии. Особенное значение имел, видимо, Шекспир и прежде всего — «Гамлет». Но подспудно и незаметно в творчестве Достоевского накапливались изменения, связанные с совершенно иными традициями. Его единственной книгой на каторге была Библия, книга чрезвычайно комплексная и многосоставная. Эта многосоставность Библии, исторически сложившаяся в результате канонизации совершенно различных по происхождению текстов, явилась прообразом «полифонии» Достоевского. Нельзя игнорировать факт, что Евангелие дает как бы параллельное жизнеописание Христа с четырех различных точек зрения (различия в позициях евангелистов давно изучены специальной литературой). Четыре рассказа об одной судьбе взаимно дополняют и оспаривают друг друга.

Литературоведением установлено огромное значение для романа Достоевского таких архаических жанров, как средневековые апокрифы и жития святых. Грандиозный замысел, отчасти воплощенный в последних романах Достоевского, называется «Житие великого грешника» и строился (в планах писателя) по типу жития. Другая линия архаического влияния — это поэзия Данте. Уже современники (Тургенев и Герцен) в связи с «Записками из Мертвого дома» вспоминали Данте. Многие критики отмечали странно архаичный характер творчества Достоевского (не замечая при этом его новаторства). «Архаическое влияние» на творчество Достоевского обусловлено как историческими особенностями развития русской философской мысли XIX века, так и коренным «перерождением убеждений» писателя, которое побуждало его искать опоры вне господствующей литературной традиции. По его пониманию, великое древнее искусство отличалось большей масштабностью и в то же время было доступнее и ближе народу. В поисках национальных истоков литературы и ее давно утраченного универсализма Достоевский и обращался к духовному фольклору, апокрифу, легенде, житию и аллегорическому видению. Но только на этой основе жанр Достоевского

не мог бы достичь той свободы, многоголосности и трагической остроты, которые и обеспечили его успех.

Суть его эволюции в том, что одновременно с архаическим влиянием Достоевский испытывал прямо противоположное «модернистическое влияние», связанное с его школой журналистики 1861—1865 годах. Писатель был душой журналов «Время» и «Эпоха», их фактическим редактором. Журналистика и острая злободневность прессы увлекли его, типично журналистские формы подачи материала применяются им в публицистике и рассказах, в памфлетах и повестях. Раскрывая точку зрения своего оппонента, Достоевский не только ее критикует, но тут же предусматривает возможность возражения оппонента и на эту им самим написанную «антикритику» мгновенно дает новые возражения. Диалогизация повествования у Достоевского началась в его публицистике, уже в известной статье «Г-н -бов и вопрос об искусстве» или «Зимних заметках о летних впечатлениях». Это не бесстрашие равнодушного наблюдателя, а стенографизм журналиста: в одном из малоизвестных памфлетов против Каткова Достоевский использовал форму «парламентского протокола», включающего реплики с мест и краткие ремарки о поведении персонажей. Это сатира в форме протокольного, стенографического отчета: язвительность автора не оставляет сомнений, но он «дает высказаться» противнику полностью. Уголовная хроника, всякого рода происшествия», газетная смесь, стенограмма и судебный протокол вливаются в стилистику романа Достоевского — в оригинально развитой и сильно измененной форме. Это влияние обусловлено атмосферой активизации журналистики и обострением идейной борьбы в России 60-х годов; сходные влияния сказались в творчестве Некрасова и Щедрина.

Достоевский стремился к использованию самых распространенных и широко известных форм словесности, привычных для читательской массы, но не входивших в систему современной ему художественной литературы. Оно использовал на равных права газетные и журнальные формы подачи материала и формы духовной (особенно житейной) литературы, смело смешивая уголовную хронику с Апокалипсисом, т.е. архаику и газетный «модерн». Полифонизм его зрелого жанра обусловлен национально-демократическими и религиозно-философскими тенденциями, с одной стороны, и злободневно-социальными, критическими — с другой. Полифонизм Достоевского порожден в первую очередь его исторической эпохой, эволюцией русской философской и общественной мысли, борьбой гуманизма против самодержавно-крепостнического насилия и капиталистического «отчуждения» личности. Роман Достоевского в 60—70-е годы одновременно и родственен русскому социально-психологическому роману и принципиально противопоставлен ему.

Философская символизация у Достоевского вступает в острое противоречие с задачей объективной передачи действительности, и писатель, с величайшим напряжением разрешая это противоречие, изобретает новые приемы, творчески используя известные (порой весьма неуважаемые, «сенсационные»), строит романное целое с трудом, с издержками, иногда со срывами. Внутреннее равновесие романа Достоевского носит напряженный и крайне индивидуальный характер: по сути дела, этот жанр уникален, все попытки его воссоздания кончались крахом.

Большой роман Достоевского представляет собой символично-реалистическое и полифоническое *житие*, изображающее катастрофу героя и с последующей гибелью или возрождением к новой жизни. Трагическая гибель героя может принимать форму «мученичества» (например, конец князя Мышкина). Форма трагедии не обязательна для романов Достоевского: они могут принимать оттенок трагикомедии, сатиры, утопии, даже «романа воспитания» («Подросток»); Л. П. Гроссман сравнивал роман Достоевского со средневековой мистерией. Напомним, что трагика как таковая может развиваться в любом литературном роде.

Из русских классиков к жанру Достоевского приближались только Лев Толстой в «Анне Карениной» (книга может быть с полным правом названа романом-трагедией) и Лесков в повести «Очарованный странник» (реалистическое житие, но с явно «стилизованной» идеологией, что ставит Лескова неизмеримо ниже Толстого и Достоевского). В дальнейшем наиболее плодотворно влияние жанра Достоевского сказалось в творчестве Гаршина, раннего Горького и Леонида Андреева. Роман «Фома Гордеев» ближе к символично-реалистическому жанру Достоевского, чем «Мелкий бес» Сологуба или романы Леонида Андреева. Но в целом жанровая разновидность *романа-жития* не повторялась в мировой литературе.