

К. ГИДИНИ

**КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО  
В КНИГЕ ВЯЧ. ИВАНОВА «ДОСТОЕВСКИЙ.  
ТРАГЕДИЯ. МИФ. МИСТИКА»\***

Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба...

*Вяч. Иванов*

В своей книге «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика», опубликованной в Германии в 1932 году, Вячеслав Иванов возобновляет и углубляет свои размышления о Достоевском, который был в центре его внимания уже в символистский период. Значение этой работы не только в глубоком истолковании великого писателя, но и в том, что она — сознательное и продуманное свидетельство роли Достоевского в начале нашего века. Уже самый факт, что «серебряный век» русской литературы возник и развивался под знаком Достоевского, стал общим местом; поэты-символисты и религиозные мыслители воспринимали Достоевского в первую очередь как современника, а потом уже как учителя. Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, Л. Шестов, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, А. Белый, А. Блок и даже В. Маяковский испытали обаяние личности Достоевского, нередко в гораздо большей степени, чем влияние его произведений.

Книга Иванова о Достоевском содержит, во-первых, толкование творчества Достоевского, а во-вторых, эстетическую и религиозную концепцию самого Иванова, признанного *maître à penser* русского символизма, а в период эмиграции в Италии — собеседника таких выдающихся европейских мыслителей, как Дж. Маритэн, Г. Марсель, Ш. дю Бо, М. Бубер.

В статьях Иванова о Достоевском сразу бросается в глаза склонность автора искать смысл изучаемого произведения в самом переживании Достоевского и, как следующий шаг, именно

---

\* Эта работа — вариант статьи «Vjačeslav Ivanov e Dostoevskij», ранее опубликованной на итальянском в журн. «L'Altra Europa» (1997. N 5. P. 63—73).

в нем обнаружить своего рода соответствие со своим собственным. Например, Иванов находит центральное ядро всего творчества Достоевского в переживании на эшафоте, в его встрече со смертью, в том, «что разверзлось перед ним однажды в катастрофическом внутреннем опыте».<sup>1</sup>

Акцентирование акта переживания (русское слово для немецкого термина *Erlebnis*) отнюдь не означает для Иванова многообразия эмпирических эмоций или разъединяющего иррационализма, который в конечном счете отрицает всякую возможность взаимопонимания. Переживание, напротив, — это конкретная, целостная реакция субъекта на жизнь, которая становится конкретным способом отношения к реальности, способом, позволяющим преодолеть трудности чисто формального разума, часто замкнутого в классических оппозициях логической мысли (субъект—объект, цельность—части, *я*—не *я*). Это потрясающий и преобразующий жизнь душевный опыт, жизненное переживание, которое есть путь познания мира. Оно приводит к преодолению тесных границ своего *я*. Встреча Достоевского со смертью на эшафоте ассоциируется у Иванова с его собственным опытом «открытия любви», с его встречей с Лидией Зиновьевой-Аннибал. И для обозначения этого открытия Иванов употребляет термин Достоевского *проникновение*. Словом «проникновение», т. е. интуитивное прозрение, духовное проницание, Достоевский пользуется почти как *terminus technicus*, выражающим понятие «отождествления себя с другим» — «*sich einsetzen*». Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое *я* не как объект, а как другой субъект. Это — не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; возможность этого сдвига открывается только во внутреннем опыте; а именно в опыте истинной любви к человеку, которая потому есть реальное познание, что она совпадает с абсолютной верой в реальность любимого. Это — мистический опыт *Ты еси*, определяющий внутреннее ядро самого *я*. «*Es, ergo sum*. Альтруизм, как мораль, конечно, не вмещает в себе целостности этого внутреннего опыта: он совершается в глубинах мистически взволнованного сознания, и всякая мораль оказывается по отношению к нему лишь явлением производным» (СС. 4, 502). В этом же состоит специфика реализма Достоевского, «реализма в высшем смысле», «онтологического реализма, исходящего из мистического проникновения в чужое *я*, как в некую *ens realissimus* утвержденную реальность» (СС. 4, 485).

---

<sup>1</sup> *Иванов В. И.* Достоевский и роман-трагедия // *Иванов В. И.* Собр. соч.: В 4-х т. Брюссель, 1971. Т. 4. С. 423. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением: СС и указанием тома и страницы.

Очевидно, что под реализмом здесь подразумевается цельное миропонимание, а не способ художественного изображения реальности. В этом проявляется тонкая связь формы с содержанием. И, как бы предвидя не только целый ряд возможных возражений, но и новых подходов к этой проблеме (напомним хотя бы возникший вскоре формализм), Иванов рассматривает ее уже в своей статье о Достоевском 1911 года — «Достоевский и роман-трагедия», развивая ее и потом в книге 1932 года. Для своего анализа он отправляется не столько от изучения художественных средств, используемых романистом, сколько от глубокой мотивации подобных средств: и все это вмещается в точной исторической реконструкции развития эпических и трагических форм, реконструкции, в которой сказывается строгое филологическое образование Иванова.

Определение романа Достоевского как трагедии, таким образом, с самого начала эксплицитно остается в рамках формальных определений жанра, а не содержания, роман становится трагедией не в силу особой драматичности событий его сюжета, а благодаря самому поэтическому замыслу. Формальные характеристики, отличающие его от великой классической трагедии (например, неуважение к аристотелевским трем единствам), не являются для Иванова существенными, так как творчество Достоевского представляет собой «как бы трагедию потенцированную» (СС. 4, 411). Подобно этому мы вместо одноклеточного организма смотрим на сложное и умноженное живое строение, где каждая клеточка является трагедией в малом.

Впрочем, Иванов критикует попытку Аристотеля систематизировать трагедию, считая его подход характерным для поры, когда трагедия уже потеряла свои религиозные корни, свою природу мистического опыта и свою органическую связь с дионисийским культом. Аристотель сводит основное ядро трагедии (катарсис, следующий за катастрофой) к чисто психологическому явлению, к *medicina vitae*, в своем стремлении основать эстетику как таковую.

Все это весьма показательно для подхода Иванова к формальным вопросам: когда он останавливается на проблеме формы, всегда возникает впечатление, что он, на самом деле, говорит о содержании. В разделе с названием «Принцип формы» статьи «Достоевский и роман-трагедия» уже представляются все тематические узлы дальнейшей главы «Принцип мирозерцания»: антиномия личности, трагичность свободы, отчаяние замкнутого в себе сознания. Исследование Ивановым глубокой структуры романа Достоевского, того единого ядра, внутри которого автор вместил столько разных элементов (от мифических архетипов до мотивов современного европейского романа), претворив их в сложном и оригинальном единстве, подобное исследование отвечает стремлению найти формальный принцип, который был бы не только неким вектором выражаемого содержания, но и его

составной частью. Это — понятие «внутренней формы», или, используя более точный термин, употребляемый поздним Ивановым, *forma formans*<sup>2</sup> — понятие весьма удачное, но и весьма трудное для нашего понимания.

Принципиальность этого вопроса для Иванова показывает тот факт, что в книге 1932 года анализ развития форм романа и разных литературных заимствований сильно сокращен в сравнении со статьей 1911 года, тогда как часть о древнем эпосе и о трагедии расширяется и уточняется. В поздней книге Иванов, таким образом, сосредоточивается на том, что больше всего ему интересно: внутренняя, существенно трагическая структура творчества Достоевского отодвигает в сторону наблюдения над его внешней формой.<sup>3</sup>

Следовательно, книга 1932 года приобретает менее литературоведческий характер, чем предыдущие статьи, и это объясняет, почему именно книга, а не статьи символистского периода озадачивает критиков, которые, впрочем, теперь уже единодушно признают влияние взглядов Иванова на достоевсковедение нашего века (М. М. Бахтин и Л. П. Гроссман — это только одни из самых значительных имен, которые можно привести).<sup>4</sup>

Действительно, критическая продукция символизма далека от «строгой научности»: Иванов в изучаемых авторах пытается найти «кормчие звезды» или «вечных спутников», а не какой-то

<sup>2</sup> Обзор вопроса *forma formans* увел бы нас слишком далеко от Достоевского, хотя это очень важно, чтобы понять, почему Иванов настаивал на точном соответствии формы и содержания у великого писателя. Ограничимся приведением синтетического определения самого Иванова: «Мы в искусстве отличаем форму созижденную, т. е. само законченное художественное произведение — *forma formata* — и форму зиждущую, существующую до вещи (*ante rem*) как действительный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его *εἰσῶλον*, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей» (СС. 3, 679).

<sup>3</sup> И с метакритической сознательностью, свойственной книге 1932 года, Иванов открыто признает: «...если мы оставим внешнюю форму рассказа и займемся только внутренней структурой рассказываемого» (СС. 4, 492).

<sup>4</sup> Высказывались сомнения относительно достоверности и объективности подобного подхода, особенно у критиков формалистского толка. Естественным является их сомнение в основательности пронизательных размышлений Иванова, если воспринимать их вне рамок его концепции. Именно эту проблему затрагивает Рене Уеллек в статье «The Literary Criticism of Vyacheslav Ivanov». Действительно, он критически относится к ивановскому подходу, которому, по его мнению, не хватает ни строгости метода, ни текстологической точности. Уеллек намеренно склонен рассматривать истолкование Иванова как «чужой взгляд», выступая в роли *advocatus diaboli*, как историк литературы, который верит «в ценность фактической информации». Его обвинения в натяжках и излишней субъективности особенно направлены на книгу, в то время как в первых статьях Иванова отмечаются серьезность и тщательность анализа (см.: *Wellek R. The Literary Criticism of Vyacheslav Ivanov // Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher. New Haven, 1986. P. 220—235*). Подобная же критика, только более мягкая и осторожная, содержится в относительно недавней статье Г. М. Фридлендера: *Фридлендер Г. М. Достоевский и Вячеслав Иванов // Фридлендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 395—410*.

объект исследования. Но надо сказать, что подобный подход со стороны Иванова ни в коей мере не является следствием несовершенства метода его критического анализа или тенденциозного отношения к тексту. Напротив, подход этот базируется на сознательном выборе, на собственных исканиях особенного метода критической деятельности, который в состоянии включить в себя и личное истолкование, и поиски объективности. Иванов отдавал себе отчет о всех возможных будущих возражениях на свои суждения и чувствовал потребность обосновать свой подход: «Наш скромный труд — попытка истолкования, но истолкования *также своеобразного*; подчас субъективный тон наших размышлений не должен ввести читателя в заблуждение; автор не ищет сообщить здесь свои личные воззрения. Не исповедуя, правда, все члены Символы веры Достоевского, в главном и существенном он с радостью готов признать себя его преданным учеником; пользуясь подчас своими собственными доводами, хоть и неумело, он старается убедить читателя в истине, принятой от учителя, с ревностной непосредственностью хочет он рассказать, как он *осознал и передумал* все, что получил и что стало его достоянием. Свою верность доктрине он выражает в *творчески свободном* изложении ее» (СС. 4, 559; курсив мой. — К. Г.).

Здесь Иванов косвенно признает рискованность использования Достоевского как предлог для выражения своих собственных концепций и прекрасно сознает, что литературная критика начала века читала великого писателя больше всего для «выработки независимых, мистически окрашенных идеологий» (там же). Но в то же время он решительно отвергает противоположную установку тех «трезвых» исследователей, чье внимание «обращается почти исключительно к открытию фактов и формальных вопросов, к биографии или к технике повествования, к стилю, к сюжету, к художественным средствам и литературно-историческим связям» и требует для себя права на «творчески свободное» следование тексту (там же). Это точный ответ на критику Уеллека, высказанный на полвека раньше). Правомерность этого приема, в оправдании которого, как нам представляется, Иванов сам испытывал потребность, по его мнению, заключается в соединении поверхностного анализа текста Достоевского и проникновения в ядро его творчества. Этот прием составляет нераздельное единство, то «совпадение формулы дидактической с живой художественной символикой поэта» (там же).

Как уже отмечено, с точки зрения Иванова, творчество Достоевского, несмотря на фабульное богатство и разнообразие, выходит за рамки литературного жанра романа и создает совсем новую жанровую форму: роман-трагедию. Парадоксально, но Иванов ищет это новшество в древней истории и в возникновении эпоса, который, по Платону, является смешанным жанром, смесью лирики (там, где поэт рассказывает и говорит от своего имени) и драмы (там, где поэт вкладывает повествование в уста

других лиц). Эта смешанная природа эпоса объясняется его происхождением из синкретического, всеобщего искусства первобытных времен, когда музыкально-оркестральное искусство (повествовательное) не было отделено от сакрального действия (драматического). В этом смысле в принципе не надо рассматривать роман-трагедию как искажение классического эпоса: напротив, он — настоящее его восстановление. Таким образом, Иванов находит историческое оправдание для своего определения романа-трагедии.<sup>5</sup>

Действие такого романа развивается в движении к катастрофе, трагическому ядру по преимуществу, средству великих трагиков для достижения сакрального очищения: Достоевский — «жесточкий талант» потому, что требует от читателя долгого и извилистого пути до конечного катарсиса, ужасных и хаотических страстей, побужденных действием. Он требует, следовательно, настоящей аскезы. Иванов сосредоточивается на преступлении как антиномическом действии по преимуществу, проанализированном Достоевским не только с психологической и общественной точки зрения, но и с более существенной, раскрывающейся за этими эмпирическими мотивациями: это — метафизический план — там, где субъект предстает во всех антиномиях своей личной воли. Даже если человек в своей физической и психической жизни во многом зависит от внешнего мира, есть в его глубинах внутренний закон — его метафизическая свобода, которой все подчиняется. Нельзя было бы говорить о трагедии, если не было бы этой конечной, крайней свободы.

Но так как метафизическая сущность человека имманентна по отношению к психофизическому плану, в романах Достоевского Иванов рассматривает непрерывное переплетение свободы и необходимости. Неизменно лишь то, что изначальное человеческое решение — за или против Бога — определяется неограниченной свободой выбора. Вся трагедия первых двух планов, все ужасные, сложные события в мире — лишь сырой материал для этой простой, прямолинейной метафизической трагедии выбора.

Подобное метафизическое созерцание личности, по Иванову, может воплотиться в форме трагедии только через миф. Обратиться к мифу неизбежно в рамках настоящего реалистического (т. е. символического) миропонимания, так как только через символ и миф (развитие и осуществление символа) человеку

---

<sup>5</sup> Необходимо упомянуть, что говорили по поводу трагедии другие исследователи Достоевского. Мережковский писал, что в романах Достоевского повествовательная часть иногда кажется чистой ремаркой к драме и подчеркивал исключительную роль катастрофы. Однако все это в его истолковании о Достоевском остается лишь побочным замечанием. С. Н. Булгаков назвал произведение Достоевского трагедиями, но он ограничился анализом содержания, отметив лишь их сценичность (см.: *Мережковский Д. С. Толстой и Достоевский*. М., 1995. С. 108; *Булгаков С. Н. Русская трагедия* // Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1918. С. 1–31).

являются отблески высших реальностей (*realiora*) в чувственной реальности (*realia*).

Ссылку Иванова на категорию мифа необходимо рассматривать в связи с культурным сознанием его времени, и в особенности с русским символизмом, чтобы вычертить все разные оттенки столь сложного понятия. Здесь ограничимся указанием на то, что, по Иванову, в мифе сказывается возможность открытости к бытию потому, что он никак не означает какой-то определенной идеи, не является аллегорией понятия, которое — именно своей «окончателюстью» и замкнутостью — сводит реальность к схематичности. Миф, наоборот, характеризуется множеством значений, которые живут в нем, он «объективная правда о сущем» (СС. 2, 554). Мифотворчество — не изобретение, а обретение, оно — единственная возможность разрешения трагического разлада между личным и общим принципами.

Итак, анализ повторяющихся мотивов творчества Достоевского приводит Иванова не столько к изысканию литературных прообразов или предшествующих явлений, сколько к попытке реконструкции изначальных, глубинных мифических источников.

Примером может служить ивановское сопоставление «Пиковой дамы» Пушкина и «Преступления и наказания». Зависимость этого романа от пушкинской повести уже была указана самим Достоевским, как, впрочем, и связь князя Мышкина с Дон-Кихотом. Однако Иванов подчеркивает, что это не обычная переработка литературных мотивов: все эти произведения в сущности варианты тех же самых мифов. Воплощение в форме романа мотивов древнего мифа позволяет Достоевскому достигнуть универсальности, невозможной для обычных средств современного искусства.

Таким образом, «Преступление и наказание» и «Идиот» очевидно представляют собой два момента того же самого поиска: с одной стороны, люциферическое, мятежное самоопределение личности, которая в своей замкнутости старается сохранить свой «талант» и неизбежно теряет его, с другой — кроткое начало, человек, который не боится потерять себя самого для других. Иначе говоря, с одной стороны, гордая попытка самовозвышения ошибочного, возникающего из зависти к Богу, с другой — нисхождение, желание воплощения Мышкина, «чужеземца», который живет воспоминанием «иных миров».

В мифических терминах можно было бы сказать: мятежная гордыня человека (*υβρις*), противостоящая Матери-Земле, безумие преступника, гонимого Эринниями душевного ужаса, гнев Земли за пролитую кровь... (это касается «Идиота»). Иванов подчеркивает платонизм, характеризующий Мышкина, чья слава вся в прошлом, в воспоминании когда-то созерцаемой Красоты. Князь — Иван-царевич сказок, бессознательно мудрый и знающий душу природы. Он — небесный посланец, которого На-

стасья Филипповна (воплощенная в мире Красота, «лежащая в цепях злых чар», «Душа мира») ожидает как освободителя.

Иванов считает, что именно в романе «Бесы» Достоевский с помощью образа Хромоножки повествует о судьбе «Души мира», «Матери-Земли», которая, несмотря на свое скорбное состояние плена, заключает в себе принцип Вечной Женственности (отсюда темная связь юродивой Хромоножки с Богородицей).

Мотив Матери-Земли развивается и в «Братьях Карамазовых» (целование земли раскаявшегося Раскольников — предвестие поцелуя Алеши, и поцелуй этот — настоящее посвящение); он тесно связан с любовью к Христу. Сохранить верность Матери-Земле (и в частности русской земле) — значит, по мысли Зосимы, сохранить в сердце чувство рая на земле, чувство таинственного присутствия Бога во всей твари, в пространстве и во времени; значит полюбить жизнь саму по себе, воспринятую в ее мистическом измерении.

«Трагедия» и «Миф», в представлении Иванова, дают возможность приблизиться к метафизическим основам жизни; это лишь преддверие к третьей части книги: «Мистика» — это тот водораздел, который более эксплицитно означает перемену общей установки книги 1932 года в сравнении с предыдущими статьями. Перемена эта очевидна и из переписки Иванова с Е. Шором, который первый подумал о необходимости переиздания его работ о Достоевском по-немецки: «Для характеристики этюда *о религии Достоевского* сейчас могу сказать в двух словах, что, подобно тому, как в поэме Данта заключается, по его словам, „dottrina che s'asconde sotto il velame dei versi strani“ («учение, скрытое под покрывалом стихов странных»), — так и в творениях Достоевского содержится, как ищет показать автор, целостное религиозное учение, доселе не рассмотренное в своей *связи* и потому недостаточно выявленное» (СС. 4, 763).

Иванов выделяет последний роман Достоевского среди других его романов, в которых преобладают мифические элементы, в отличие от «Братьев Карамазовых», где аллегория, поучение и учение (и Иванов не раз подчеркивает этот ключевой термин) играют основную роль: «Религиозная истина (...) звучит в последнем произведении Достоевского непосредственно и выявляется в ее почти что чудотворном действии на жизнь: ее белый свет, сквозящий через прозрачные пелены, сияет перед нами, не преломляясь в посредствующей сфере образов и мифа» (СС. 4, 529).

У позднего Достоевского, как и у Данте, Иванов видит осуществление постсимволистской мечты об искусстве, которое не ограничивается только игрой образов и мифов, смутными намеками на высшую реальность, символами, которые частично открывают, частично скрывают то, что они сами означают, потому что в конечном счете остаются человеческими, слишком человеческими. Здесь искусство становится прозрачным покрывалом,

через которое сияет Истина, человеку не принадлежащая. Искусство, таким образом, преодолевает само себя и становится апологетикой.

В итоге в книге 1932 года творчество Достоевского эксплицитно анализируется через авторскую антиномию зла, его демонологию, которая находит свою противоположность в идеале агиологии. На подобном диалектическом, августианианском противопоставлении любви к Богу и любви к самому себе—до ненависти к Богу, по Иванову, основывается религия Достоевского.

Для описания демонологии автора «Братьев Карамазовых» Иванов прибегает к двум образам гностической традиции, образам Люцифера и Аримана, чьи имена заимствованы: первое — из Кабалы и второе — из учения манихейства. Даже если Достоевский никогда не называет этих имен, в его романах Иванов находит диалектику противопоставления и тождества этих двух принципов (Раскольников—Свидригайлов, Ставрогин—Верховенский, Иван—Смердяков). Люцифер и Ариман могут самоопределяться только отрицательно, во взаимном противопоставлении (Иванов употребляет образ двух пустых зеркал, стоящих одно против другого), потому что парадоксально зло может утверждаться исключительно как не-бытие, «*Аз не есмь*» Аримана против божественного «*Аз есмь*». Отсюда вытекает, что для человека единственная возможность определиться положительно, достигнуть бытия — в Боге. Люцифер — попытка самоопределения без и против Бога, столь характерная для многих героев Достоевского. Люцифер с его гордой самостоятельностью хотел бы противопоставить божественному «*Аз есмь*» свое «*Аз есмь*» твари, что и приводит личность к своевольному самоутверждению.

Дело в том, что в отчуждении от Бога личность может лишь утверждать свою эмпирию и случайность, но человеческое богоподобие, которое она в состоянии достигнуть, не реально, а только мыслимо: таким образом, человек доведен до бездны небытия, до отчаяния, до Аримана. За деятельным динамизмом и за волей Люцифера (и человеческая культура для Иванова существенно люциферическая) всегда наступит мертвый застой Аримана, его небытие (по этому поводу очень показательное отношение Ивана Карамазова к Смердякову).

Здесь возникает проблема положительного героя Достоевского и способности этого героя к действию в мире, в конечном счете — проблема человеческой культуры. Алеша и его особый способ действовать (например, в обществе детей, Ильюшино братство) — зерно разрешения, предлагаемого Достоевским: настоящее преобразование культуры и истории будет возможно только через соборность христианской общины, основанной на видимой, конкретной связи между личностями (противоположной, значит, мнимому единству, формальному согласию на отвлеченных принципах люциферической культуры). Такая соборность

осуществляется в полной свободе и никак не в предопределении, в регламентации (в самом деле, монахи Зосимы молчат, тогда как Иван говорит, говорит о будущей теократии). Это — видимая связь между личностями и невидимой, но столь же конкретной церковной соборностью со святыми во Христе.

Иванов решительно опровергает понимание святости как человеческой добродетели, как моральной характеристики: у Достоевского, по его мнению, именно святость как высшая ценность представляет собой гарантию конкретности его религиозного идеала, потому что святой своей жизнью свидетельствует о возможности осуществления рая на земле и предуготовляет обетованную будущность уже в этом мире.

В книге особо подчеркивается вопрос о соотношении святости и творчества: «Для Достоевского творческие отношения человеческого духа органически связаны с „духовным творением“ незримых деятелей святости, которая непосредственно связывает Землю с „мирами иными“» (С. 4, 584).

Таким образом, именно в подобной зависимости человеческого творчества от духовного творчества святого Иванов рассматривает ценность и возможность искупления и самой культуры: «И поэтому я уверен, что не мог бы восстать Дант, если бы не подвизался ранее святой Франциск Ассизский. И Россия не могла бы в прошлом веке достигнуть того мощного расцвета своих творческих потенций, если бы не жил незадолго на Руси, в Саровской отшельнической келье, как чистый сосуд лучающейся духовности, старец Серафим» (там же).