

АЛЕКСАНДРА В.ТОИЧКИНА

Санкт-Петербург

Реализм Достоевского в исследованиях Д. И. Чижевского

Понятие реализма занимает особое место в «истории духа» Д. И. Чижевского. В грандиозной фреске истории культуры ученого «эпоха реализма» - одно из важных явлений в цепи смены эпох и их стилей. Чижевский описывал историю культуры, используя «теорию культурных волн» (в истории литературоведения она и упоминается зачастую под условным, конечно же, названием «маятника Чижевского»). Схема развития изображается в виде волны, каждая культурно-историческая эпоха и ее стиль обозначены пиком волны: Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Классицизм, Романтизм, Реализм, Модернизм (неоромантизм). Сам Д. Чижевский неоднократно указывал на то, что этой теорией можно пользоваться с большим количеством оговорок в отношении конкретных фактов истории культуры, творческих миров значительных авторов, их произведений, событий истории культур конкретных наций (в частности, славянских)¹. Обосновывал он также и диалектический характер смены одной эпохи другой: каждая последующая эпоха идеологически и стилистически отрицает предыдущую. И каждая новая эпоха оглядывается назад, через голову отрицаемой предшественницы обращается к родственной эпохе в истории. Так, к примеру, романтизм, отрицая классицизм, обращается к эстетике и религиозным верованиям эпох барокко и средневековья, а реализм, отрицая романтизм, использует философию и эстетику классицизма и античности. Чижевский пришел к выводу, что история культуры представляет собой в целом диалектическое взаимодействие двух типов

¹ См., например его работу: Д. Чижевский. Культурно-історичні епохи. Авґсбург, 1948.

стилей, один из которых тяготеет к ясности, простоте, гармоничности форм и композиции, другой – к сложности, витиеватости и избытку стилистических украшений. Конечно же, теория «историко-литературных эпох» широко использовалась и отечественными историками культуры (правда, по политическим причинам, без ссылок на работы Д. И. Чижевского), такими, к примеру, как В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев или А. В. Михайлов и др. Но принципиальное отличие исследований Д. И. Чижевского состояло в подходе к изучению развития истории национальной культуры как к воплощению духовных, религиозных, философских исканий данного народа. Сам Чижевский следующим образом разъяснял специфику своего подхода в своей немецкой монографии 1959-1961 годов «Русская история духа»: «Чем занимается история духа? На этот вопрос можно ответить тавтологически: “историческим развитием духа”. Что такое “историческое развитие”, мы хотим считать в общем и целом известным. Однако слово “дух” требует разъяснения, которое здесь должно быть дано по возможности кратко и просто. - Под духом (которым занимается история духа) мы понимаем сознание человеком сущности своего бытия. Каждый человек обладает таким сознанием, однако оно также может быть расплывчатым и неопределённым. К содержанию этого сознания относится представление человека о том, какое место он занимает в кругу других людей, в природе (“в космосе”) и в сверхъестественном мире (в том случае, если признаётся существование такового), наконец, в каких отношениях он находится с прошлым и будущим. История духа может заниматься таким сознанием только тогда, когда оно либо сформулировано отвлечённо, либо может быть приведено к отвлечённой формулировке посредством исследования. Поскольку историк духа чаще имеет дело с написанным словом (реже с устной традицией) как со своим источником, он может надеяться, что такая отвлечённая формулировка может быть получена посредством интерпретации. Также и в случаях, когда объектом истории духа являются материальные памятники, она может иногда приходиться к понятнейшему пониманию духа, действующего через эту материю»².

Принципиально важным является метод исследования Чижевского. Создавая «историю духа» (от древности до 20 века), ученый использует индуктивный метод: он идет от анализа литературных

² *D.Tschizewskij. Das Heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte I. 10.-17. Jahrhundert. Hamburg, 1959.S.7-8.*(Перевод М. Кармановой).

фактов (в частности, изучения их стиля) к концепции историко-культурных эпох и их взаимодействий. Отрицая *рационализирующую* философию истории, для которой «все специфически историческое остается <...> “неким неподдающимся рационализации остатком”» (П.М.Бицилли), Д.И.Чижевский на основе гегелевской диалектики вырабатывает свою диалектическую «философию истории», вносящую процессуальность и временную обусловленность в самую сферу ценностей.³ «Стихия исторического» являлась для Д. Ч. воплощением духовных ценностей данной национальной культуры в данную эпоху ее развития. Для него конкретные исторические формы ее бытования и являлись непосредственным и абсолютно ценным предметом исследования.

«Что такое реализм?»⁴

Чижевский в своих исследованиях неоднократно обращается к вопросу о сущности реализма как историко-культурной эпохи и стиля,

³ Д.И.Чижевский. П.М.Бицилли. Очерки теории исторической науки. Прага, 1925.С.338 // Современные записки, 1929, №39. Цитирую по: Надъярных Н. С. Д. Чижевский: Единство смысла. М., 2005.С.348. Приведу цитату полностью: «Нам кажется, что П. М. Бицилли нечего будет возразить диалектической “философии истории”, вносящей процессуальность и временную обусловленность в самую сферу ценностей. Но не впервые вскрытая Гегелем (и романтиками) специфическая текучесть и временная растяженность всех вообще *реализуемых* ценностей создает возможность философски-исторических построений, - ведь уже в христианстве (и П. М. Бицилли совершенно правильно отмечает, что “философия истории появляется у народов нашего культурного круга вместе с христианством” (13)), заложена *возможность* осмысления временно- преходящего, как абсолютно-ценного (грехопадение – искупление не просто случайное и бессмысленное нарушение порядка в Богом созданном мире)... А “эсхатологическое” освещение исторического процесса, оно, конечно, относится к христианской *теологии*, а не к христианской *философии истории!* Христианская философия истории отнюдь не видит все проблемы только в свете “конца”».

⁴ Так называется статья Чижевского, посвященная этому вопросу: Д. Чижевский. Что такое реализм? // Новый Журнал. №75.1964.С.131-147. См. также следующие работы ученого о реализме: Реализм в українській літературі // Д. Чижевський. Реалізм в українській літературі. Київ, 2003.С.527-557 ; D. Tschizewskij. Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. II. Der Realismus. München, 1967. S.9-17, 175-177.; Realismus // D. Tschizewskij. Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. II, Berlin, 1968. S.48-80.

выражающего ее идеологию. В статье 1964 года он пишет: «Очевидно, сущность реализма <заключается – А.Т.> не в материале, т.е. не в действующих лицах, сюжетах, мотивах, пейзажах и обстановке, взятых из действительности, а в каких-то стилистических приемах, отличающих реализм (в частности русский) от литературного стиля иных эпох. “Определение” реализма: “изображение действительности, как она есть на самом деле” не только неясно, но является совершенно недопустимой тавтологией, - ведь слова, “как она есть на самом деле” равнозначны словам “как она есть в действительности”. Таким образом это “определение” является только мнимым разъяснением понятия. Мы имеем дело с основной трудностью определения реализма: сначала надо выяснить, что же такое “действительность” и как ее понимают реалисты» (133-134). По мнению Д. Ч., «реализм нельзя связывать с определенным фило-софским или религиозным мировоззрением» (135), как и с определенными политическими (революционными, народническими) течениями: «Те сторонники реализма, которые хотели бы вычеркнуть из реалистов всех верящих в “миры иные”, и “реакционеров”, рискуют остаться только с Решетниковым, Помяловским, Слещовым (и даже зубоскалом Николаем Успенским). Нельзя отрицать литературного дарования писателей этого типа, но, конечно, не им обязан русский реализм своим мировым значением!» (136). «Реализм (как и классицизм) допускает в свои ряды представителей различных мировоззрений» (136). Отрицая единство идеологии, Чижевский указывает на единство реалистического стиля, в основе которого – метод изображения действительности. Описание действительности по замечанию Чижевского невозможно в принципе, «ведь описание должно состоять в перечислении *всех* признаков подлежащего описанию объекта, а всякий отрезок действительности, как бы он ни был мал, обладает *бесконечным* множеством черт и признаков» (136). Речь может идти только об “*изображении*” объектов и событий. “Изображение” же возможно только потому, что поэт или писатель может заменить перечисление признаков объекта указанием только на *некоторые характерные*, яркие, существенные его признаки. Он имеет право сделать выбор из содержания объекта и дать многостороннюю, но, конечно, не “исчерпывающую” его характеристику (если слово “исчерпать” понимать в буквальном смысле: - исчерпать без остатка), так как каждый, самый незначительный отрезок действительности неисчерпаем. Выборка предлагаемых читателю в изображении объекта признаков делается с какой-то

определенной точки зрения, предмет изображается в какой-то “перспективе”. Всякое “изображение” не есть отражение действительности, но своего рода “стенограмма”, сокращенная запись о действительности» (137).

Далее Чижевский рассматривает два способа изображения объектов в литературе: *метафорический* (по сходству) и *метонимический* (уводящий нас от объекта к иному предмету, не сходному с первым, но с ним «соседствующему», близкому в пространстве или времени). «Своеобразие реализма именно в том, что он, едва ли не впервые в таких размерах, пытается освободиться от метафорического способа изображения и отдает решительное предпочтение метонимическим средствам⁵» (141). Дальше Чижевский рассматривает именно это формообразующее свойство реалистического стиля. «Реализм, как сказано, пытался освободиться от метафорических средств изображения, в основе которых лежит представление о иерархическом строении мира. Как мы видели это представление сохранено многими реалистами (Достоевским, Толстым, Лесковым, Тургеневым и т.д.). Но даже и они включились в систему реалистического стиля. Достоевский говорит о Боге, о Христе и вере не непосредственно, но путем изображения веры и неверия, переживаний своих героев: Алеши и Зосимы, Ивана, Ракитина и Смердякова и др., т.е. как-то косвенным путем (“modo oblique”). Как будто бы только такой взгляд со стороны, подглядывание через повседневность, через душу героя, позволяет реалистам, верующим в существование “миров иных”, говорить о них и открыть их читателю» (142). «”Среда” становится в центре внимания писателя, особенно писателя с социологическими интересами. Со средой бытие отдельного человека связано, по мнению позитивистических социологов, чрезвычайно тесно. За счет социологического интереса следует отнести знаменитую формулу “среда заела”! И если Достоевский не верит в *зависимость* индивидуума, в частности, верующего христианина, от среды, то и он полагает, что индивидуум тесно *связан* со средой: “Каждый за все и за всех виноват” - именно выражение этого убеждения, в известном смысле “обращение” тезиса позитивистов в духе идеалистического христианского миропонимания. То же встречаем у Льва Толстого, и если не всегда, то часто – у Лескова. А представление о всемогущей среде при-

⁵ Чижевский ссылается на тезис Р.О.Якобсона. См.: Р.Якобсон. О художественном реализме // Валпите, 1927, №1 (на украинском языке).

надлежит к основным социальным верованиям русского интеллигента того времени» (143). Вопрос о причине возникновения того или иного характера является одним из основных требований, предъявляемых к реалистическому изображению действительности. «Отсюда все “предыстории” героев в романах: Обломова, Лаврецкого, братьев Карамазовых. Достоевский, правда, и здесь в известном смысле исключение: в его романах есть “двойная причинность” - кроме объяснений характера и действий героев причинами этого мира, эти же черты и события объясняются (вернее, осмысливаются; причины “этого мира” очень часто бессмысленны!) входя в связь и отношения “миров иных”: Иван Карамазов, конечно “сошел с ума!” (в связях этого мира), но он же “прозрел” (глазами своего черта) истины высшего мира... Но для реалистов – и для Достоевского – совершенно необходимо такое внимание к связям и отношениям этого мира, какого никогда не требовали от себя писатели-романтики и еще меньше – писатели (ныне не читаемые) классицизма и – в русской литературе слабого – барокко. В поэтическом рисунке реалиста все должно быть “мотивировано”, только мотивировка создает в эпоху реализма впечатление правдоподобия, которое требуется от реалистического произведения (“правдоподобие” не есть соответствие действительности, но только иллюзия такого соответствия) <...> Теперь мотивировано, и именно “метонимически”, причинами, лежащими в той же плоскости бытия должно быть все: и “типичные” характеры и события (напр. у Тургенева) и характеры и случаи исключительные, стоящие на грани нормального (у Достоевского и Лескова)» (144).

Реализм Достоевского

В работах о Достоевском Чижевский сосредотачивается на своеобразии и духовном смысле его реализма. В статьях 20-х и 30-х годов («Шиллер и Братья Карамазовы», «К проблеме Двойника», «Достоевский-психолог», «К проблеме бессмертия (Страхов – Достоевский - Ницше)» и др.) ученый рассматривает чрезвычайно важные духовные проблемы: об онтологическом смысле и ценности конкретного существования каждой личности, об иерархичности душевного склада человека, о бессмертии и вере, о религиозном смысле истории. В известной статье 1929 года «К проблеме Двойника» Чижевский следующим образом определяет своеобразие

стиля Достоевского-реалиста: «<...>художественный стиль Достоевского построен на взаимопроникновении “натуралистических” и ирреалистических элементов. Проза и пошлость жизни причудливо сплетаются с фантастикой, натуралистический рисунок — с пафосом отвлеченной идеи, трезвенное устремление к реальности — с экстагическим ясновидением запредельного. И сила Достоевского — в том, что эти полярно-противоположные, “противоречивые” элементы у него не просто смешаны, но сплетены и сращены в органическое единство. Нет сомнения, что этот стиль связан и с литературными традициями (Гофман, Гоголь, Диккенс, Бальзак) и с глубинами личных переживаний Достоевского. Здесь для нас существенно, что реально-психологический анализ Достоевского в то же время может быть назван “трансцендентально-психологическим”, “смысловым”, и что все реальные события, весь сюжетный рисунок в целом и в деталях является одновременно и развертыванием идеологической конструкции, иногда чрезвычайно сложной и стройной. Для наших дальнейших анализов особо существенен именно этот дуализм смысловых плоскостей развертывания сюжета»⁶.

Наиболее полно исследование творчества Достоевского подано в главе о писателе во второй части немецкой монографии Д. И. Чижевского «История русской литературы 19 века», которая называется «Реализм» (1967)⁷.

В рамках данной статьи я позволю себе остановиться более подробно на этой работе ученого. Глава включает в себя 3 основных раздела: краткая биография писателя, обзор творчества от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых», анализ свойств поэтики писателя (композиция, стиль, язык, символика, природа, идеология). Надо сказать, что это единственная из работ Чижевского, которая охватывает все творчество Достоевского. В круге его статей о Достоевском больше всего написано о «Братьях Карамазовых», отдельная – большая и сложная - работа (как известно) посвящена «Двойнику». В ряде работ Чижевский анализирует публицистику Достоевского и отдельные главы из «Дневника Писателя», нередко обращается к «Бесам».

В главе о Достоевском в монографии 1967 года Чижевский уже в обзоре произведений писателя обозначает принципиальные

⁶ Д.Чижевский. К проблеме Двойника. (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском.Прага, 1929.С.11-12.

⁷ D.Tschižewskij. Russische Literaturgeschichte des 19.Jahrhunderts. II. Der Realismus. München, 1967.S.72-92.

проблемы его художественного мировидения. Анализируя *раннее творчество*, Чижевский пишет: «Достоевский, кажется, намеренно пошел путем “освобождения” художественного произведения от трудностей сюжета и освещения связанных в нем событий во *внешнем* мире, чтобы перенести центр тяжести изложения на душевные переживания <речь идет о «Хозяйке» -А.Т.><...> В этом смысле он находится на пороге взрыва границ “физиологических очерков” “натуральной школы” и превращения их в “психологические”. Мрачный в целом образ Петербурга и герои-чиновники, возможно, относятся здесь к традиции “натуральной школы”. Подготовка же психологического романа тогда еще для Достоевского – полусознанное намерение. Но в своих повестях он гигантскими шагами приближается к этому новому жанру. Чему-то он научился у своих учителей: Гоголя, Э.Т.А. Гофмана, Бальзака (тогда вышел его перевод “Евгении Гранде”), Гюго и, возможно, у Диккенса. Но в его повестях преобладают уже его собственные – хотя тогда еще и довольно скромные – “открытия”. С будущим Достоевским-“философом” молодого Достоевского связывает, например, проблема свободы (см. уже в “Хозяйке” проблему свободы “слабого человека”) и проблема человеческого существования: последнее не обеспечивается ни чисто психофизиологической устойчивостью, ни страстью, ни рассудком, ни, как выяснится позже, силой воли. Но и существование внешнего мира неясно и обманчиво: Достоевский подчеркивает это образом призрачного города Петербурга, который в любой момент грозит исчезнуть подобно видению (в повести “Слабое сердце”). Этот образ восходит к романтическим описаниям (Гоголя и отчасти Пушкина)» (с.77)⁸.

Большие романы Достоевского Чижевский относит к древнему жанру *дидактических романов*: «Жанр этот почти того же возраста, что и сама литература. Старейшими славянскими романами этого жанра являются переводные дидактические романы византийской литературы (“Стефанит и Ихнилат”, “Варлаам и Иоасаф”, “Мудрый Ахикар”, “История семи мудрецов” и т.д.). Поэтика этого жанра получила дальнейшее развитие в 17–18 вв. (ср. Свифт, Ж.-Ж. Руссо), причем дидактический материал излагался чаще всего без значительных помех для развития сюжета в виде высказываний

⁸ Цитаты из статьи даются в переводе В.Янцена. Ссылки на страницы указываются в тексте после цитаты в круглых скобках. Выделения курсивом в цитатах принадлежат Д.И.Чижевскому –А.Т.

действующих лиц. Русские переводчики (например, “Аргениса” Баркляя и “Телемаха” Фенелона) и подражатели (например, классицист М. Херасков или романтик В. Одоевский) не развили этого жанра. Но он был еще распространен, так что В. Белинский, случалось, писал о нем. *Достоевский оживил и обновил дидактический роман*: он создал жанр “полифонического романа” (М. Бахтин). Дидактический материал у него теснейшим образом связан с действием романа. Но поучительный материал дан, с одной стороны, как вывод из действия романа, который читатель должен сделать сам, с другой стороны, содержится в высказываниях действующих лиц и, наконец, во вставках (таких, как сжато реферированная статья Раскольниковова, воспоминания старца Зосимы и “Легенда о Великом Инквизиторе”, автором которой является Иван Карамазов и т.д.). Достоевский не дает никаких *окончательных* ответов на поставленные в его романах вопросы; поэтому его “дидактические романы” отличаются особенно от “тенденциозных романов” Льва Толстого (к такому пониманию был недавно близок Ф. Степун) <...> в целом же его дидактические романы оставляют впечатление спора о проблемах, которые *еще не* решены и для автора, образы философского и религиозного искания, чаще всего тоже остающегося без окончательного результата» (78-79).

Чижевский следующим образом формулирует центральную проблему романного творчества Достоевского: «“Вечной” проблемой, которой занимался Достоевский, был вопрос о роли силы воли в “экономии существования” души, вопрос, который он затронул уже в “Преступлении и наказании”» (82). Сквозь призму этой проблемы рассматривает ученый романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы». Рассматривая проблематику “Бесов”, в частности, образ Ставрогина, Чижевский указывает следующие моменты: “Человеком сильной воли в романе является центральная фигура Николая Ставрогина, благородного молодого человека, обладающего физической красотой, богатством и духовной силой.<...> Но “онтологически” этот господствующий над столь многими людьми Ставругин близок к “нулевой отметке существования”, а в конце ему не остается никакого иного выхода, как покончить жизнь самоубийством, и не потому, что он подвергается внешним преследованиям (правительством, подобно уже арестованным революционерам; Петр Верховенский заблаговременно уезжает), но потому, что душевно он совершенно *пуст*. Примеры силы воли, приводимые Достоевским, не всегда убедительны, от-

части они свидетельствуют о душевном заболевании и лишь отчасти объясняются отсутствием духовного полюса, вокруг которого могла бы вращаться жизнь его души. В первой, опубликованной в журнале редакции, упоминалось и видение Ставрогиным чёрта. При публикации книги писатель это место опустил. Достоевский не говорит в романе, что духовным полюсом, которого не хватает Ставрогину, должна была быть религиозная вера!» (83-84).

Чижевский указывает на отсутствие зримого для читателя позитивного полюса в романе. Кажется, что писатель изображает негативный образ русского общества: «Вся жизнь губернского города носит в романе характер фантастического маскарада, полного призрачных фигур; многие сцены так же невероятны, как и в “Идиоте”, а некоторые (бал) еще более невероятны, поскольку в них принимает участие не только небольшая группа действующих лиц, но и широкие круги общества, “весь город”...<...> Эта мрачная картина, собственно, ничем не смягчается, кроме неопределенной веры в здоровые духовные силы русского народа. Положительных воззрений Достоевский здесь не дает и можно говорить о попытке автора воздействовать “отрицательно дидактически»» (84-85).

Далее Чижевский достаточно подробно останавливается на «Братьях Карамазовых». В центре проблематики романа Чижевский видит *вопрос о типе «высшего человека»*: «Одной из главных тем романа является психологическая типология: три человеческих типа воплощены в трех братьях Карамазовых и, как неоднократно подчеркивает в романе сам Достоевский, они стоят в прямой связи с человеческими типами “христианского поэта” Шиллера (в “Письмах об эстетическом воспитании”; Достоевский соединяет с этой типологией и типологию “Разбойников” Шиллера), но на вопрос о “высшем” человеческом типе окончательного ответа не дается: монах Зосима и его ученик Алёша Карамазов, по-видимому, стоят к этому типу ближе всего. Между тем, Достоевский показывает, что в каждом человеческом типе живут какие-то высшие душевные силы, но также скрываются и различные опасные “угрозы”.<...>. Многообразие человеческих типов показывается прежде всего через нравственные действия соответствующих людей. Особенно интересны для Достоевского рационалисты, выступающие здесь в различных образах: прежде всего в Иване Карамазове, которого Достоевский представляет читателю как человека, судящего и осуждающего всех других действующих лиц романа, в том числе и своего собственного отца. После убийства отца Иван испытывает

свою моральную ответственность за содеянное слугой Смердяковым, которому Иван, может быть, действительно, бессознательно помог. Неприятие Иваном мира, который, якобы, не имеет смысла, выражается в его “Легенде о Великом Инквизиторе” и в мыслях чёрта, являющегося ему в видении и подкрепляющего бессмысленность бытия теорией “вечного возвращения”, предвосхищающей воззрения Ницше. Ничтожнейшим рационалистом (просвещенцем *sui generis*) как раз является убийца, лакей Смердяков, но и современное общество (что демонстрируется в различных сценах, например, в сцене заседания суда), по мнению Достоевского, разделяет мысли примитивного просвещенства» (86). Планы продолжения романа показывают, по мысли Чижевского, что «роман Достоевского не решил еще окончательно поставленную здесь проблему “высшего человека”, не решил он ее и по мнению автора!» (87).

Рассматривая композиционное и стилистическое своеобразие поэтики Достоевского, Чижевский обозначает следующие моменты: - своеобразия в построении сюжетов: «В основе романов Достоевского лежат довольно простые сюжеты, развитие которых лишь изредка усложняется перипетиями и побочными линиями. Криминальные сюжеты романов тоже едва ли подходят для того, чтобы вызывать и усиливать напряженное внимание читателя, ибо то, что произошло в действительности, открыто сообщается читателю: только в последнем из своих романов Достоевский решает некоторые “загадки” задним числом. Содержание всех романов имеет чисто психологическую природу. Всегда имеется ряд конфликтов и разбирательств между людьми различных типов и прежде всего между носителями различных мировоззрений: правда, столкновение идей связано с личными конфликтами людей. Этот “полифонический характер” (М. Бахтин) или многоголосая “оркестровка” (Д. Чижевский) романов едва ли позволяет нам признать удачной характеристикой произведений Достоевского как “романов-трагедий” (Вячеслав Иванов) <...>» (87);

- дидактический характер романов, который выражается в теоретических вставках – иногда только в речах действующих лиц или же в их письменных обращениях, их исповедях, трактатах или поэтических произведениях; отдельно Чижевский обозначает проблему источников: «Говоря об источниках, мы вовсе не имеем в виду “влиятельный” или “заимствованный”. Достоевский мог реагировать на

какие-то импульсы, в основном оставаясь почти всегда самостоятельным... » (88);

- образ фиктивного повествователя;

- своеобразный язык: «Достоевский работает с разнообразными *слоями языка*, начиная с бесхитростного и бесцветного языка протокола через патетический язык, напоминающий полный энтузиазма романтизм (Гоголя и даже Марлинского), до поучительного и назидательного, иногда даже елейного и ханжески-благочестивого языка. О каком бы языковом слое ни шла речь, предпочтение постоянно отдается разговорному стилю и в плавной и в “психически-заикающейся” речи героев. Она всегда индивидуально окрашена (ср., например, язык Кириллова в “Бесах”)(88);

- разнообразие эпитетов: «Более всего Достоевский ценит эпитеты, которые, правда, весьма различны, начиная с просто гиперболически усиливающих (величайший, чрезвычайный, сильнейший, важнейший и т.д.) до оригинальных (германокосоротый и т.д.). Особенно он любит “обесценивающие” и уничижительные прилагательные (ленивый, грязный, уродливый, вонючий, злобный и т.д.), а также “презрительно”-уменьшительные формы. Редки неологизмы, чаще всего, правда, довольно “сильные” (ср. второстепенность, накидчивость, одноидейность, кумирный, расстановочно, и особенно глаголы: капризиться, напроворить, вылиться, безлестить, разжениться, намечтать и т.д.). Многие странные выражения (он меня дерзнул, вместо – ударил) основываются на записях Достоевским народных фраз и выражений. Метафоры редки, важнее символически использованные образы» (88-89);

- система символов: «Уже с ранних повестей Достоевский имеет определенную склонность вырабатывать систему мощно воздействующих символов, к которой относятся и некоторые типичные для его произведений “общие места”. К ним принадлежит (связанный с влиянием Пушкина и “натуральной школы”) образ растворяющегося в ничто в ночном тумане города (Петербург), а также описания Петербурга особенно в дождливую ночь (ср. “Слабое сердце”, “Двойник” и т.д.). Сюда же относится символ “сатанинской природы” как “злого насекомого” (например, вши или паука), образа, очевидно, восходящего к Шиллеру (R. Matlaw). Перевороты в душе человека (часто к лучшему, по крайней мере, призывы к такому перевороту) связаны с в общем-то редкими у Достоевского обра-

зами природы, а именно: образом заката солнца с “косыми лучами солнца”, иногда просто с “солнечным лучом” (у Раскольникова и Мышкина). “Муравейник” стал символом всякого коллективизма, т.е. такого общежития людей, которое подавляет или игнорирует их духовную индивидуальность, “кристальный дворец” (со Всемирной лондонской выставки) стал символом социализма, “угол” – символом самоизоляции человека, “Наполеон” – воплощением (действительно или мнимо) “сильного человека” и т.д.

Не менее символическое значение имеет и параллелизация двух человеческих типов, человеческих судеб или отдельных действий (ср. Соня и Дуня в “Преступлении и наказании”, “подросток” и Ламберт в “Подростке”, Иван и Смердяков в “Братьях Карамазовых”). Такое проведение параллелей иногда разворачивается в двойничество (“Двойник”, Ставрогин и множество внутренне зависимых от него людей в “Бесах”, Иван и Смердяков), мотив, заимствованный, вероятно, у Э.Т.А. Гофмана. И отдельные черты людей, по-видимому, имеют символическое значение (голубой цвет в связи с Катериной в “Хозяйке”).

Эта символика предоставляет новые возможности реалистического изображения, сознательно или неосознанно заимствованные потом различными писателями» (89); отдельно Чижевский останавливается на символическом характере немногочисленных описаний природы, на психологической природе портретов героев; - «прием оркестровки» (повторения в различных контекстах важных для писателя идей) позволяет представить идеи как бы независимыми от людей и их носителей, а это обозначает «принципиальную двуслойность изображения в романах Достоевского: все, что происходит с действующими лицами, имеет высший смысл и вечное значение. И Достоевскому действительно удалось поставить в своих романах вечные и общечеловеческие вопросы (что не значит, будто ответы он считал общезначимыми и окончательными!)». «<...>центральной проблемой Достоевского является человек, его двойная сущность (в сердце человека Дьявол с Богом борется) и предпосылки его существования (религиозная вера, без которой всякий человек опустился бы до “нулевой отметки существования”), и источники его творческой силы (семена идей приходят к нам “из иных миров”). Важной проблемой является также красота, с одной стороны, не подлежащая сомнению, с другой же – сомнительная и многозначная. И еще выше ценность свободы, которая тоже сомнительна и может вырождаться в “сатанинское своеволие”. Проблема

свободы теснейшим образом связана с проблемой теодицеи: почему возможно, что созданный Богом мир допускает незаслуженное страдание (например, детей) и жестокость людей? Из двух возможностей создания мира либо как “бесперебойного” и для всех людей счастливого мира, в котором не было бы свободы, или мира, где людям в качестве высшего блага была бы подарена свобода, которой они как “конечные и ограниченные существа” могут и злоупотребить (опускаясь до злобного произвола), Бог мог выбрать только последнюю возможность (эта мысль в размышлениях о Достоевском развита особенно Н. Бердяевым). И, наконец, к центральным проблемам Достоевского относится также вопрос о вине всякого человека “за все и за всех”. Но ни в коем случае нельзя отдельные высказывания героев Достоевского считать его “назидательными” мнениями (как это делают Бердяев и В. Розанов).» (90-91);

- вопрос о философском смысле творчества Достоевского Чижевский обозначает как проблему: эволюция художника, воплощенная в его творческих исканиях, не позволяет рассматривать все его произведения как единство, «представляющее собой завершенную и гармонизированную систему мысли (как это делает Р.Лаут и другие немецкие авторы). Этот призыв к осторожности важен особенно потому, что Достоевского так часто пытаются представлять философом, а иногда и называть “пророком” (“пророчества” которого, однако, по столь многим вопросам оказались ложными)» (91).

Чижевский в рассмотрении вопроса о реализме Достоевского-художника остается верен своему подходу религиозного историка: он видит как зависимость художественного метода писателя от эпохи реализма с ее позитивистическими установками, так и своеобразие глубоко религиозного миропонимания писателя, воплотившегося в индивидуальном и своеобразном стиле, который сам Достоевский определил как «реализм в высшем смысле».