

LITERATUROZNAWSTWO I KULTUROZNAWSTWO

Wiera Biełousowa

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM w Olsztynie

НЕКОТОРЫЕ ФИЛОСОФСКИЕ ИНТУИЦИИ Ф. ДОСТОЕВСКОГО

Философский роман Достоевского явил новый тип единства литературы и философии. Эта своеобразная связь подчеркивается жанровой спецификой, проявляющейся через содержательно-формальную структуру произведения. Но феномен Достоевского не укладывается в рамки философского романа, так как имеет две ипостаси: он и писатель, и философ, где союз „и” подчеркивает их равнозначность (Н. Бердяев, Е. Кузьмина-Караваева, А. Штейнберг, Ф. Степун) *, акцентирует собственно философскую специфику его мышления. Поэтому определить в писателе Достоевском философа означает, во-первых, выявить особенности его мышления, потому что философия – это не особое местопребывание мысли, а ее специфика. Во-вторых, предполагает интерпретацию духовного содержания его произведений, направленную на осмысление первичных собственно философских интуиций писателя. Мышление Достоевского и будет рассмотрено с этой точки зрения.

Главным первичным признаком философского мышления является удивление, самосознающая интенция, вопрошание. Удивление, взволнованность, вопрошание определяют всю эстетику Достоевского, которая не может связать „начала и концы”, позитивную и негативную эстетику. Безнадёжно вопросительная интонация самого мышления выливается в те неразрешимые противоречия его мировоззрения, и создают оппозицию – Великий Инквизитор (предтечи Антихриста), старец Зосима (предтеча Христа). Удивление как качество своего сознания писатель фиксирует неоднократно. В одной записи *Дневника писателя* он пишет:

* Русские эмигранты о Достоевском, Санкт-Петербург 1994.

„Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте, и до того понятны, что и думать не о чем... Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз *озаботят*, что не в силах ... их обобщить и упростить..., – Он прибегает к другого рода упрощению и просто-запросто сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами рядом”¹.

Драма произведений Достоевского и порождается именно изумлением, накалом вопрошания, пронизывающим сознание его героев. Вспомним отчаянное восклицание Дмитрия о том, что его убивают разные философии, раздвоенность сознания Ивана Карамазова, лихорадочно-бредовое состояние сознания Раскольникова. Оно проявляется и на уровне идей, и на уровне сюжета, и слова – эмоционально-раскаленного, сбивающегося с ритма. Напряженность, накал возникают в романах Достоевского из самой тривиальной, жизненно обыденной ситуации: экстатично любят окружающий мир Иван и Дмитрий, последний трепещет от изумления и восторга, декламируя *Гимн к радости* Шиллера, в то же время – почти все его герои не „трехмерны”. Они как бы все вне нормы, не совпадают с обыденностью, тривиальностью. Это и есть присущее философской мысли изумление перед самым обыкновенным. Художественный прием, направленный на создание нетривиального мира, опять же присущее философской мысли снятие автоматизма повседневного отношения к миру, чтобы прикоснуться к самой сути вещей, выявить тайный смысл сущего. Такое мышление, идущее из самых глубин Я, и порождает специфический духовный мир, „новую геометрию искусства”, духовность его зрения. Вот почему так изменился мир, глубже чем он вообще меняется в искусстве”², – замечает В. Вейдле по поводу произведений Достоевского. Естественно, духовное зрение присуще любому писателю, но у Достоевского оно становится доминантой, втягивая в свою орбиту самое бездуховное, грубо телесное – с той целью, чтобы духовным взором увидеть в эмпирическом надэмпирическую действительность, выявить смысл-сущность.

Философская интенция мышления Достоевского проявила себя в выборе „новой художественной доминанты построения героя”³, которой становится самосознание, вовлекающее в свой процесс весь окружающий мир: и самосознание самого писателя, и окружающих его людей, что, естественно, предполагает рефлексию как метод познания. Собственно философское (рефлексия, погружение в сознание, ставшее ТЫ) принимает на себя

¹ Ф. Достоевский, „Дневник писателя за 1876 г.”, [в:] Ф.М. *Достоевский об искусстве*, Москва 1973, с. 291.

² В. Вейдле, *Четвертое измерение. Из тетради о Достоевском*, [в:] *Русские эмигранты о Достоевском*, Санкт-Петербург 1994, с. 192.

³ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1979, с.58.

и художественные функции. Полифонический роман становится новой художественно-образной формой философского жанра диалога XIX века, а Достоевский – классиком этого жанра.

Литературно-философский симбиоз порождается у писателя и самим предметом интереса – душой человека в ее реальном бытии. В силу особенностей человека и гения Достоевского, в нем не могла не жить гипертрофированная потребность познать свою душу. Недаром К. Бальмонт в речи *О Достоевском*, произнесенной в декабре 1921 года в Париже, говорит о том, что он питается душами, вбирая в себя все, что в них есть, опрокидывает все прежние правды душ⁴. Но Достоевский не психолог в традиционном понимании. Андрей Белый верно замечает, что его „психология... не основа, а покров, не цель, а средство”⁵. Достоевского интересует душа, которая мучается проблемами Бога, бессмертия, свободы, то есть Дух. Но этот дух берется писателем не в абстрактно-теоретической сущности, а в его эмпирическом бытии, в материальной плоти реального человека вообще и самого себя. На страницах романов Достоевского появляется идея о жизни как первичной реальности, как целостного органического процесса. Его герой Записок из подполья говорит: „И, кто знает (поручиться нельзя), может быть, что и вся-то цель на земле... только и заключается в одной этой непрерывности процесса достижения, иначе сказать в самой жизни...”⁶. Проявлением всей этой жизни, по Достоевскому, является хотение: „Видите ли-с: рассудок, господа, есть вещь хорошая, ... но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотение есть проявление всей жизни... И хотя жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, но все-таки жизнь, а не только одно извлечение квадратного корня”⁷. Писатель устами этого героя производит „суд” над рационализмом, иронично замечая, что рассудок знает только то, что успел узнать, а натура человеческая действует целиком, всем, что в ней есть, сознательного и бессознательного. Бунт против разума, начатый А. Шопенгауэром, соединился у Достоевского с идеей глубочайшей индивидуальности человека. Человек как непостижимая бездна, его дух, данные в потоке самой жизни, предстали как содержание некоего живого переживания – то, что в философии называется онтологическим или экзистенциальным опытом. Иначе говоря, в художественной системе

⁴ К. Бальмонт, *О Достоевском*, [в:] *Русские эмигранты о Достоевском*, Санкт-Петербург 1994.

⁵ А. Белый, *Трагедия творчества. Достоевский и Толстой*, [в:] Андрей Белый, *Критика. Эстетика. Теория символизма*, т. I, Москва 1994, с. 403.

⁶ Ф. Достоевский, *Записки из подполья*, [в:] Достоевский Ф., *Полное собрание сочинений в 30-ти томах*, т. 5, Ленинград 1973, с.115.

⁷ Там же.

Достоевского содержалась новая для европейского мышления парадигма „*existens*“, стремящаяся увидеть бытие как жизнь (*op he zoon*), заменившая традиционное *cogito* – переживанием, пониманием жизни, интуицией. Являясь онтологией – учением о бытии, а не о том что надо или следует делать человеку, она уже в самой себе разрушала дидактическое начало русской литературы. Она позволила заглянуть и в тот айсберг человеческой личности, который спрятан и лишь изредка появляется на поверхности, соединить в художественном образе философское, религиозное, этическое, „заключить союз“ философии с литературой и психологией, предопределить герменевтическую, феноменологическую, интуитивистскую направленность мышления, расширить и углубить сам метафизический опыт. Такая парадигма мышления выростала из основополагающей первичной интуиции писателя-философа: человек, его бытие абсолютно уникальны, их невозможно выразить на языке понятий.

В русской теоретической мысли первой половины XX века идейную самобытность Достоевского видели в том, что он „пророк нового христианства, глашатая русской мессианской идеи“, в „противоречиях русского духа“, в осмыслении верховной идеи России как примерении всех идей“, в „алгебре русской революции“* и т.д. В контекст общеевропейской философии его, пожалуй, впервые помещает Вячеслав Иванов в работе *Достоевский и роман-трагедия*. Этот человек европейской образованности усматривает в творчестве писателя экзистенциально-феноменологические установки, говоря о том, что у Достоевского: „Ты еси“ – значит не „ты познаешься мною, как сущий“, а „твое бытие переживается мною, как мое“, или: „твоим бытием Я познаю себя сущим“⁸. Действительно, все романы Достоевского – это самопонимание-переживание через соотнесение Я – мой воображаемый Ты, мой возможный, воображаемый Ты. Это не только диалог героев между собой и диалог с автором, но и диалог внутри самого философско-поэтического сознания писателя, где субъект противопоставляет себя Ты: отсюда раздвоенность, маски героев (Иван Карамазов, Ставрогин). „Ты еси“ Достоевского – это другое Я – неповторимое. На этом принципе и базируется антропология Достоевского: во-первых, человек есть уникальная собственная система; во-вторых, эта личностная система конфликтна к другому; в-третьих, она конфликтна и к той части себя, которая не подвластна рациональному. Из такой новой по отношению к европейскому рационализму антропологии вытекала, образно смоделированная, и борьба, драма идей.

⁸ В. Иванов, *Достоевский и роман-трагедия*, [в:] Вячеслав Иванов, *Родное и вселенское*, Москва 1994, с. 295.

* Русские эмигранты о Достоевском, Санкт-Петербург 1994.

Достоевский создает новую парадигму мышления независимо и параллельно с Кьеркегором, учение которого было долго не известно Европе. Для русского писателя „существование” – это уникальность личного переживания, его эмоционально-волевой характер, главное „собственно человеческое” – не разум, а страсть. Страсть как альфа и омега человеческого существования облекается у Достоевского в чисто русский архетип – свободу. „Он берет человека, отпущенным на свободу, вышедшим из-под законов, выпавшего из космического порядка, и исследует судьбу его на свободе, открывает неотвратимые результаты путей свободы”⁹, – замечает Н. Бердяев. Но он отходит и от Кьеркегора и от Канта, для которого свобода – это то „место”, благодаря которому человек принадлежит метафизическому миру, обладает бессмертной душой, способен к процессу разумения. У писателя кантовская рациональная свобода, вобрав в себя страсть и приобретя онтологическую сущность, изменяет свой понятийный горизонт: она движет человеком и миром, она существует в системе оппозиций – своеволие – несвобода. Наиболее декларативно эта оппозиция выражена в рассуждениях героя *Записок из подполья*, который „нисколько не удивится”, если человек откажется от любого благополучия только для того, чтобы „по своей глупой воле пожить”¹⁰.

Свобода, в понимании Достоевского, оказывается синонимом и иррациональной сущности человека, и его уникальности. Он свое своеволие проявляет единственно для того, чтобы „самому себе подтвердить, что люди все еще люди, а не фортепьянные клавиши ... Дважды два и без моей воли будет четыре. Такая ли свободная воля бывает?”¹¹ – вот формула иррациональной сущности человека, в результате которой он и не укладывается ни в какие формулы, ни в какие системы.

Идеи-страсти и Раскольниковы, и Карамазовы, и Ставрогина, и Кириллова раскрываются, проявляются через эту систему оппозиций (свобода-своеволие, свобода - несвобода). Свободно избранная идея приводит многих его героев к одержимости, которая всегда есть несвобода. Для писателя между ними нет пропасти: и то, и другое – тайник души человеческой. „Терзаем своею свободой” человек оказывается между „идеалом Мадонны” и „идеалом содомским”.

Найденная Достоевским парадигма „*existens*” соединяет в себе онтологическое и эпистемиологическое начала, поэтому творчество писателя и выступило средством познания, знанием о духе: это – „идейная, познавательная, философская интуиция, это гнозис”¹². В ней страсть – это

⁹ Н. Бердяев, *Миросозерцание Достоевского*, [в:] *Русские эмигранты о Достоевском*, Санкт-Петербург 1994, с. 32.

¹⁰ Ф. Достоевский, *Op. cit.*, с. 113.

¹¹ Там же, с. 117.

¹² Н. Бердяев, *Op. cit.*, с. 49.

противоречие, достигшее высшей точки напряжения, идеи не статичны как категории, а подвижны, противоречивы как сам дух. Гносеологическим инструментом выступают у Достоевского кантовские антиномии разума, который особенно наглядно проявился в романах *Преступление и наказание* и *Братья Карамазовы*. Кантовской философии в русской литературе принадлежит особое место; она по словам Н. Федорова, испытывала гнет кантовской критики. Немецкого философа рассматривают как „критика”, „антиномиста”, „лукавого” – все предикаты черта применяются к его определению. П. Флоренский пишет, что нет системы более уклончивой, скользкой, лицемерной и более лукавой, нежели философия Канта, она вся соткана из противоречий, всякий *ход ее мысли есть ни на да, ни на нет*, вся она состоит из двусмысленностей. „Кантовская система есть воистину система гениальная – гениальнейшее, что было, есть и будет ... по части лукавства. Кант – великий лукавец”¹³. То есть, *Кант для русской культуры – черт*. Так его воспринимает и Достоевский и Андрей Белый, который сам замечает, что отдал ей лучшие годы жизни, что „отравлялся” кантовской схоластикой. У Андрея Белого влияние кенигсбергского философа-черта проявляется более опосредованно, символически, Достоевский же художественно воспроизводит *ход ее мысли*, он софилософствует с Кантом, порождая при этом *собственные философские идеи*. Он погружает теоретическое мышление в экзистенциальное начало человека: там, где Кант видит логическую раздвоенность разума, его „лукавство”, Достоевский раскрывает противоречие самих основ человеческого бытия. Категориальные страдания ума оказываются у Достоевского страданием самого духа человека, философская концепция вводится в повседневный обиход человеческого сознания, жизни.

У Достоевского противоречия Канта оказываются эпистемиологическим двойником свободы в ее антиномиях, что позволяет ему породить самобытную философскую интуицию: *истины, которые видны в свете разума, обладают логической возможностью, но не реальностью*. Общеизвестная мысль о слезинке ребенка выражает ее сполна. Эта же интуиция высвечивается всей жизненной судьбой Раскольников: убийство как утверждение в себе сверхчеловека, интуиция, овладевшая им, теоретически стройная и самооправданная в его мышлении, оборачивается терзаниями духа, страхом перед Порфирием Петровичем, воплощающим государственно-юридические инстанции, драмой для любимых им людей – матери и сестры. Судьба доброй и несчастной Елизаветы не случайно у писателя носит роковой характер. Это вынужденное, не запланированное, не освещенное идеей убийства уже несет в себе крах идеи, демонстрирует *расхождение между логикой разума и человеческой жизнью*. Это расхождение передается жизненной судьбой и Сони Мармеладовой, и сестры Раскольника и др.

¹³ М. Флоренский, *Из богословского наследия*, [в:] *Богословские труды*, Москва 1977, с.122.

Для Достоевского-философа *между истиной и человеком стоит опыт - жизненный опыт добра и зла*. Все его герои идут к истине через этот опыт. Именно он не позволяет Ивану Карамазову принять Бога, ибо велики страдания людей на земле; Инквизитор отказывается от Бога, познав человеческое зло – их прочность, ничтожность, неблагодарность; Алеша же преодолевает „бунт” личной добротой и любовью. Символом этой интуиции служит двойственность самого Эроса Дмитрия Карамазова, у которого звериное сладострастие, но оно же – творящая и познающая страсть. Отсюда у Достоевского „фигура крика молчания” (Пруст), молчание темноты персонажей, которые не знают, что есть истина, и должны ее *породить сами*, и это всегда истина непримиримого двоemiрия, что и порождает трагический пафос романной структуры. Именно такая структура „объемлет” мысль о том, что жизнь есть бесконечное движение личности к *самостоятельно выстраданной истине*, которая без твоего личного пути не существует. Эта философская интуиция писателя включает и нравственные истины, что разрушает кантовское представление о морали, его нравственный императив как данный априори. Все герои Достоевского, даже Алексей Карамазов, демонстрируют, что не существует актов добра или зла, которые совершаются путем их выведения из существующего свода законов, из общей формулы добра.

Идея исторического развития облекается у Достоевского в *философскую интуицию совинновности*, суть которой заключается в том, что бессмысленно выяснять, кто более совинновен „со Смердяковым” – Дмитрий или Иван. Оба убивают своего отца: один – чувством, другой – мыслью (Максимилиан Волошин) – создают атмосферу, способствующую рождению социального факта, где идеи *в союзе с темными иррациональными страстями действуют вместе и с совинновниками*. Так что „бесы” – результат коллективного творчества.

Идеал истины приобрел у Достоевского плюралистическую форму, что соответствует методологии современного гуманитарного знания. Она не догматична, не однозначна; философ – это субъект всегда ищущий а не нашедший. Дмитрий Карамазов, который пытается решить мучительные противоречия Ивана, может быть прочитан как символ этого нового типа философа: созерцая обе бездны – бездну веры и бездну неверия одновременно, он оставляет вопрос открытым, отказываясь от метафизического завершения и выбора.

Тип сознания Достоевского, зафиксированный в выделенных интуициях, был внутренне и внешне опосредован, имел психолого-личностные, внутритворческие и культурно-национальные источники. Во-первых, противоречивый, многоголосый мир, неоднозначность истины вытекали из сложно-болезненной, двойственной природы писателя. Во-вторых, диалогизм его романов обусловлен „... условиями бытия писателя – не только социально-

историческими и не только национальными, но и более конкретно-петербургскими”¹⁴. Услышать свою эпоху как великий диалог помогла писателю-философу конфликтность, драматичность, поляризация идейнодуховной жизни Петербурга.

Подобный тип мышления, естественно, уже не мог выразить себя в системе: формой адекватной ему мог стать лишь художественный образ, мир литературы, позволивший создать художественную квазигерменевтику, которая окончательно „излагается” в плане поэтики и имманентной эстетической системы отдельных произведений¹⁵.

К тому же сам предмет *раздумий* вынуждал искать новые формы выражения, он не мог быть понят чистым разумом: любое теоретическое построение *живого человеческого духа* в его движении, противоречии, словесной невыразимости могут показаться лишь жалкой ходульной истиной! Этот новый для всей европейской культуры интерес рефлексии уже имманентно рождал потребность *в новой форме ее выражения*. И он ищет собственные пути философствования, *новый метод рефлексии*, соответственный ее объекту. Эту специфику своего мышления Достоевский излагает в ранней повести *Хозяйка*. Ее героя, Василия Михайловича Ордынова, двойника автора, всю жизнь пожирает единая страсть - наука. Это влечение, объясняет Достоевский авторским словом повести, было бессознательным, а не логически отчетливым, в его занятиях не было *системы*, а был восторг, жар, горячка художника. „Он сам *создавал себе систему*, „... в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный *образ идеи, воплощенный в новую, просветленную форму*, ... он еще робко чувствовал *оригинальность, истину и самобытность ее...*, (курсив мой. - В.Б.)”¹⁶. Уже в ранний период творчества Достоевский осознает, что сам создает себе систему, которой нужна новая форма. Эту найденную им форму он разъясняет в том же произведении: „он *мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями*” (курсив мой. - В.Б.)¹⁷. Таким образом, *новый метод мысли* заключается в том, что содержанием ее являются не „бесплодные идеи”, а „целые миры, целые создания”, не чистая идея, а образ идеи.

Новое течение мысли писателя-философа создает свой язык, свою адекватную форму – философский роман, в которую „укладывалась” парадигма „*exists*”. „Плюралистический универсум” (Кауфман), (однако же в рамках Христоцентризма), созданный Достоевским, „символически кивает”

¹⁴ М. Каган, *Град Петров в истории русской культуры*, Санкт-Петербург 1996, с. 174.

¹⁵ Г. Бжоза, *Достоевский. Просторы движущегося сознания*, Познань 1992, с. 30, 58.

¹⁶ Ф. Достоевский, *Хозяйка*, [в:] указ. изд., т. 1, с. 266.

¹⁷ Там же, с. 279.

и синтезирует предшествующий европейский философский процесс с его абсолютизацией разума, который писатель преодолевает новой парадигмой, заложив тем самым зерна для будущих философских прозрений.

Все творчество Достоевского можно рассмотреть как „прорастания” в нем интуитивно осознаваемого дара философа, а эротичность фабулы и самой художественной материи *Идиота* и особенно *Братьев Карамазовых*, *Бесов* – символом философии. Ведь она родилась под знаком Эроса, именно он был верховным символом философствования, выраставшим из идеи стремления ранее андрогенного человека к своему единству. Но эта природа человека повернулась у художника-философа идеей его духовной амбивалентности, идеей необходимости философа каждый раз проходить „глубины тьмы”, порождать свою истину, порождать проблематичность. Не случайно Достоевский настойчиво повторяет в своих произведениях имя София – Сонечка Мармеладова, Софья Андреевна, мать Подростка, Софья Ивановна – „кроткая” мать Алеши Карамазова, наконец, монашка София – книгоноша из *Бесов*. Это один из символов понимания русского философствования, в котором проблематизм, по словам С. Булгакова, ... по существу своему есть неутолимая и всегда распалляемая „любовь к Софии”¹⁸. Эта София-проблематизм и превратила философию Достоевского в некое единство теософии, историософии, симвонологии, софиологии, которые нашли развитие в самобытной философии России.

Феномен Достоевского следует рассматривать в контексте русской культуры и в качестве одного из моментов революции в романной прозе, и революции в философском мышлении.

¹⁸ С. Булгаков, *Тихие думы*, Москва 1918, с. 76.