

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 2 (14).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (14), 2021.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-2-89-115>

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)



© 2021. Т.В. Ковалевская

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия

«Фауст» Ш. Гуно и художественные принципы Достоевского

© 2021. Tatyana V. Kovalevskaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Charles Gounod's *Faust* and Dostoevsky Artistic Principles

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь д. 6, 125993 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0527-2289>

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается «фаустовская» сцена из «Подростка» Ф.М. Достоевского как музыкальное воплощение центрального художественного приема Достоевского – максимального формального сближения высказываний при их максимальном смысловом расхождении. Данный прием помещается в контекст концепции полифонического романа М.М. Бахтина, а также в контекст истории полифонии как музыкального явления от ее истоков в западноевропейской музыке. Вслед за утверждением Л.А. Гоготишвили о том, что полифония М.М. Бахтина – не полифония XVIII–XIX вв., например, И.-С. Баха, а полифония XX в., например, А. Шёнберга, выдвигается предположение о том, что концепции полифонии у Бахтина и Достоевского имеют разные источники (релятивистский у Бахтина и гносеологический у Достоевского) и, соответственно, отвечают разным целям: принципиальному утверждению

многоголосия у Бахтина и преодолению у Достоевского через максимально широкий охват возможных концептуализаций действительности. Этот широкий охват призван преодолеть гносеологическую ограниченность человека и отсеять наиболее опасные когнитивные ловушки, заключающиеся в формально близких, но концептуально различных высказываниях.

Ключевые слова: «Подросток», Г. Берлиоз, «Фантастическая симфония», полифония, М.М. Бахтин, А. Шёнберг.

Для цитирования: Ковалевская Т.В. «Фауст» Ш. Гуно и художественные принципы Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 2 (14). С. 89-115. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-2-89-115>

Information about the author: Tatyana V. Kovalevskaya, D.Sc. in Philosophy, Docent, Full Professor, European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Sq., 125993 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0527-2289>

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Abstract: the article considers the “Faustian” scene in Fyodor Dostoevsky’s *The Adolescent* as the musical embodiment of Dostoevsky’s central poetic device: statements with maximum formal similarity and maximum semantic divergence. This device is contextualized within Mikhail Bakhtin’s polyphonic novel concept and within the context of the history of polyphony as a musical phenomenon starting with its origins in the Western European music. We follow Larisa Gogotishvili’s suggestion that Mikhail Bakhtin’s polyphony is not the polyphony of the 18th-19th century (Johann Sebastian Bach, for instance) but the 20th-century polyphony (Arnold Schoenberg) and propose that Bakhtin’s and Dostoevsky’s concepts of polyphony have different origins (relativist in Bakhtin and epistemological in Dostoevsky) and consequently serve different purposes: Bakhtin affirms a multiplicity of voices as a matter of principle, while Dostoevsky strives to ultimately overcome this multiplicity by covering as many concepts of reality as possible. The breadth of Dostoevsky’s conceptual range is intended to overcome humans’ epistemological limitations and avoid dangerous cognitive traps that lie in statements that are formally close, but semantically different.

Keywords: *The Adolescent*, Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique*, polyphony, Mikhail Bakhtin, Arnold Schoenberg.

For citation: Kovalevskaya, T.V. “Charles Gounod’s *Faust* and Dostoevsky Artistic Principles”. *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (14), 2021, pp. 89-115. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2021-2-89-115> (In Russ.)

Параллели между художественной философией Достоевского и разными музыкальными формами стали практически общим местом достоеведения прежде всего благодаря М.М. Бахтину и его концепции полифонического романа, хотя, как указывает сам Бахтин, музыкальные аналогии предлагались и ранее. Об этом говорили В.Л. Комарович и Л.П. Гроссман, с которыми Бахтин спорил [Бахтин, 1996–, т. 6, с. 27-28, 52-54], эту линию рассуждения развивал и П.М. Бицилли, который писал про «совершенно новый вид романа, чего-то вроде “романа-фуги” – “полифонический роман”» [Бицилли, 1996, с. 489]. В данной статье мы вкратце рассмотрим различные виды музыкальной полифонии и сравним музыкально-литературную импровизацию Петра Тришатова по мотивам «Фауста» в «Подростке» с некоторыми из существовавших на тот момент музыкальных воплощений «Фауста» (опера Шарля Гуно и программная «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза), покажем, как в гипотетическом «Фаусте» Тришатова отражается основной художественный принцип Ф.М. Достоевского, а также попробуем выдвинуть гипотезу касательно истоков художественного метода писателя и соотношения этого художественного метода с бахтинской полифонией.

В вышеприведенной цитате из работы Бицилли термин «полифония» стоит в одном ряду с фугой, наглядно демонстрируя, что полифония понимается практически однозначно как полифония И.-С. Баха. В аналогичном ключе написаны как ставшие уже классическими работы о Достоевском и музыке, так и исследования современных музыкантов (см., например, [Тончук, 2014]). Учитывая музыкальный опыт и пристрастия самого Достоевского, такие параллели вполне оправданы. Он очень любил Моцарта и Бетховена, но уже не любил Вагнера, что А.С. Гозенпуд объясняет музыкальным опытом самого Достоевского [Гозенпуд, 1971, с. 157]. Хотя Баха Достоевский не упоминает ни разу, легко предположить, что сочинения немецкого композитора соответствовали музыкальным пристрастиям русского писателя. В этом отношении очень точное описание фуги дает Л.А. Гоготишвили: «Искусство фуги – в умении все <...> разнообразие свести к звуковому единству, к общему: “Осанна!”» [Гоготишвили, 2019, с. 150]. Полифония И.-С. Баха – это своего рода музыкальное Богоявление.

Но музыка Баха – не единственная форма полифонии. В своей статье¹ Гоготишвили предлагает новый взгляд на проблему соотношения философии Бахтина, творчества Достоевского и полифонии. Исследовательница выдвигает предположение, что сам Бахтин под полифонией понимал полифонию нововенцев, например, Арнольда Шёнберга. В отличие от баховского «сведения» многоголосия к «осанне», в отличие от гармоничного сочетания различных голосов, для полифонии Шёнберга характерна дисгармония голосов, резко различающихся и противопоставленных друг другу, несводимых воедино и не приходящих к разрешению.

Атональная² музыка Шёнберга, его додекафония (т.е. 12-тоновая музыка, в противоположность диатонике) и, как следствие, его полифония – явления совершенно иного рода, чем те, о которых часто говорят исследователи применительно к Достоевскому. (И вряд ли писатель, для которого испытанием была даже гораздо более традиционная музыка Вагнера³, воспринял бы музыкальное новаторство Шёнберга.) Одним из классических примеров шёнберговской полифонии считаются его «Вариации» ор. 31. В них особенно обращает на себя внимание отсутствие всякого музыкального разрешения. Отличный пример – переход от 5-й вариации к 6-й [Schönberg, 2016] с движением музыки без разрешения, что было, конечно, в высшей степени нехарактерно для классической музыки XIX в., той, которую особенно ценил Достоевский⁴. Таким образом, статью Гоготишвили можно интерпретировать как утверждение, что музыкальная философия Бахтина и музыкальная философия

¹ Это не столько статья, сколько подготовительные материалы к ней: исследовательница скончалась, не успев закончить работу, и ее предварительные заметки были опубликованы в «Вопросах философии» С.С. Неретиной; однако даже в такой незавершенной форме в статье предлагается новаторский взгляд на соотношение философских принципов Бахтина и Достоевского.

² Несмотря на споры вокруг этого термина, мы будем употреблять применительно к музыке Шёнберга именно его.

³ «Музыка здесь хоть и хороша, но редко Бетховен, Моцарт, а всё Вагнер (прескучнейшая немецкая каналья, несмотря на славу свою) и всякая дрянь» [Достоевский, 1972–1990, т. 30, с. 100].

⁴ Даже неоклассическая музыка, в которой нет разрешения, представляет собой тяжкое испытание для человека с классическим музыкальным слуховым опытом. Разумеется, большую роль в восприятии музыки играют наши ожидания, и мы можем подходить с различными ожиданиями к различным типам музыкальных произведений. Причем необычность и непривычность могут проистекать не только от культурного, но и от временного разрыва. В данном случае мы говорим о европейской светской классической музыке XVIII–XIX вв. и ожиданиях, связанных именно с таким типом музыки.

Достоевского – совершенно разные вещи. Из этого высказывания вытекает ряд вопросов. Какие последствия переосмысление полифонии имеет для использования музыкальных метафор при описании творчества Достоевского? Совпадает ли полифония Достоевского с полифонией в принципе, или же в качестве метафорической характеристики художественного метода писателя более подходят другие формы полифонии? Какие еще формы могла принимать полифония на протяжении своего существования?

В основе этих проблем лежит фундаментальный вопрос: какие философско-метафизические реальности отражают различные концепции полифонии? Н.К. Бонецкая своей в высшей степени полемической статье о Бахтине характеризует общую направленность его философии как «десубстанциализацию бытия», в чем Бахтин наследует «немецкоязычным диалогистам», например, Ф. Розенцвейгу и М. Буберу, но в некоторых отношениях идет дальше, что и обусловило его популярность.

<...> всякий элемент событийного бытия, – скажем, мельчайший его «атом» – поступок, – с одной стороны, совершается и переживается его субъектом, т.е. изнутри, но с другой, – может восприниматься совсем по-другому, иногда в противоположном смысле, – извне. Потому существуют как минимум две правды поступка – одна внутренняя, адекватная ему самому, вторая же внешняя, обусловленная бытийственной позицией созерцателя. Для метафизического религиозного взгляда правда события единственна, – именно та, которую «видит Бог»; атеист-метафизик заменит здесь «Бога» сторонним наблюдателем. Но для Бахтина весомым является суждение лишь участника события – «участно мыслящего» субъекта; а потому, если в событии участвуют *n* субъектов, то существует *n* правд, *n* способов его понимания, каждый из которых столь же весом, столь же истинен, как и любой другой. <...> потому сколько в бытии центров – поступающих субъектов, столько же и «истин». <...> Постхристианская ситуация, в которую уже в начале XX века вступил мир, многих приводила в ужас и отчаяние <...> Но у людей поколения Бахтина чреватый хаосом социальный и духовный плюрализм страха уже не вызывал. Плюралистическое бытие тоже может быть гармоничным: многообразные общественные тенденции могут быть сбалансированы, – например, с помощью принципа *диалога*. На место единой истины Бахтин ставит истину диалогическую и при

этом принципиально секулярную, посюстороннюю [Бонецкая, 1998, с. 117].

Это означает, что для Бахтина диалог самоценен. Это то, к чему мы приходим и на чем останавливаемся, это собственно принцип структурирования бытия, основа попыток его условной «гармонизации», т.е., как в полифонии Шёнберга, демонстрация того, что диссонантные музыкальные структуры могут существовать в рамках того, что мы соглашаемся назвать произведением искусства, т.е. определенным образом вычлененным из единого потока фрагментом, каковой фрагмент, однако, не является завершенным и, возможно, принципиально незавершенным⁵.

Приложимо ли такое мировосприятие к Достоевскому? По мысли Бахтина, не только приложимо, но и определяет все его творчество, а попытки «монологизма» следует признать художественными неудачами, искусственно вмонтированными в ткань произведения элементами (именно так Бахтин видит, например, концовку «Преступления и наказания»: [Бахтин, 1996–, т. 6, с. 105]). По нашему мнению, полифония Достоевского имеет принципиально иную природу и исходит из принципиально иной философско-религиозной проблематики. В какой-то мере сама амбивалентность термина «полифония», могущего обозначать противоположные явления, термина, который можно назвать ситуативным автоантонимом, отражает суть художественного метода Достоевского. На наш взгляд, наиболее точный ключ к пониманию этого метода дается в романе «Подросток», в той сцене, где Петр Тришатов излагает Аркадию свой замысел «Фауста», который, как он прекрасно сознает, он уже никогда не воплотит в реальность⁶.

⁵ Этот новый художественный принцип Г.С. Морсон назвал «прозаикой» в противоположность «поэтике». См., например, краткое этого принципа и его приложение к произведениям классической русской литературы XIX в. в: [Morson, 1992]. По мнению Морсона, Бахтин превратил ее в «общую теорию языка, литературы и этики» [Morson, 1992, p. 203]. Этот принцип зародился у Герцена, наиболее полно воплощен, по мнению исследователя, у Толстого и Чехова, тогда как Достоевский и Тургенев экспериментировали с элементами «прозаики» и в конечном итоге отвергли ее [Morson, 1992, p. 203].

⁶ В настоящей статье мы рассматриваем этот фрагмент «Подростка» прежде всего как ключ к художественному методу Достоевского в целом. О роли этой сцены для образа Тришатова см. [Гаричева, 2002]. Об этой сцене и истории ее создания см.: [Тарасова, 2010], [Тарасова, 2011, с. 308-326].

Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете – хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae! Dies illa!

И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое – как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это – тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня всё сильнее, всё страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики – знаете, когда судорога от слез в груди, – а песня сатаны всё не умолкает, всё глубже вонзается в душу, как острие, всё выше – и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки – и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха – у Страделлы есть несколько таких нот – и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут – и тут вдруг громовый хор. Это – как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего «Дори-но-си-ма чин-ми», – так, чтоб всё потряслось на основаниях, – и всё переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 352–353]

Прежде всего необходимо определить, что именно называется полифонией, поскольку это концепция сложная, многоформная и многоаспектная (см., например, [Мюллер, 1989]), но в данной статье мы не ставим перед собой задачу подробно рассмотреть все ее виды. Для нас любопытнее история полифонии, прежде всего в ее западноевропейском воплощении.

Истоки полифонических музыкальных форм прослеживают до IX в. [Евдокимова, 1983, с.18–106]. (Следует уточнить, что в русской традиции полифонию иногда отличают от многоголо-

сия, иногда эти термины трактуют как синонимичные; мы будем использовать их как синонимы.) Уже к XIV в. возникают вполне полифонические формы, например, мотет. Для наших целей важно отметить, что различные многоголосые музыкальные формы могли использоваться в публичных дебатах и диспутах, причем как в церковном, так и в секулярном контексте. Например, Филипп Канцлер, представитель Нотр-Дамской школы, использовал полифонию в музыкальных диспутах со своими противниками – как представителями иной веры или с еретиками, например, альбигойцами, так и в спорах со своими противниками внутри самой церкви [Novikoff, 2013, р. 149-150]. Таким образом, музыкальное развитие идет параллельно развитию философскому, а именно схоластической теологии, часто строившейся не по принципу экспозиции, а по принципу диспута. Современные исследователи видели развитие средневековой полифонии как прямое следствие развития практики внутриуниверситетских и публичных философских и теологических диспутов [Novikoff, 2013, р. 233-171, особ. р. 147]. В этом отношении многоголосие и его развитие становятся непосредственно актуальными для Достоевского с его интересом к внутритекстовому диалогу и к диалогу с предполагаемыми оппонентами в рамках собственных текстов.

Более широкий взгляд на полифонию и ее формы, выводящий нас за пределы и фуг Баха, и додекафонии и атональной музыки Шёнберга, открывает дополнительные возможности интерпретации музыкальной метафоры применительно к творчеству Достоевского. Полифония Баха и Шёнберга – полифония прежде всего инструментальная. Однако средневековая полифония включала в себя голос – либо голос одного исполнителя, либо голоса нескольких. Таким образом, в концепцию полифонии входит *текст*, который может находиться в самых разных отношениях с музыкальной партитурой. Например, в диспуте Филиппа Канцлера «Altercatio Cordis et Oculi» («Спор сердца и глаз») [Analecta hymnica, 1895, р. 114-115], более известном по своей первой строке «Quisquis cordis et oculi» («Кто-либо имеющий сердце и глаза»), «спор» заключается непосредственно в тексте. Сердце и око спорят о том, кто более виновен в том, что их обладатель согрешает; их спор разрешается в заключительном восьмистишии, где разум выносит вердикт: причина греха в сердце, но око подает ему повод грешить. Музыкальная ткань при этом, насколько можно судить, единообразна, один голос исполняет все

три «партии»: [Philippus Cancellarius, 2011]. Напротив, в квадруплях Перотина [Perotin, 2015] один очень короткий текст исполняется разными голосами.

Введение средневековой полифонии в наш контекст усложняет парадигмы, задаваемые полифонией Баха и Шёнберга. Полифония Баха и полифония Шёнберга представляют собой два противоположных и очевидных варианта: разные, но гармоничные голоса у Баха, сливающиеся в осанне, и разные и так и не примиряющиеся голоса у Шёнберга. У Баха – мы разные, но мы говорим об одном, а потому можем слиться в общей осанне; во второй – мы разные, мы говорим о разном, и мы сходимся на том, что так это и останется. Но средневековая музыка и средневековая полифония предлагают третий вариант: мы разные, мы говорим о разном, но при этом наши голоса звучат так, что не всегда можно понять, когда мы говорим о разном, а потому часто нужен третий голос, который примет определенное решение. Так и происходит в некоторых сочинениях уже упомянутого Филиппа Канцлера.

И вот тут мы вплотную подходим к «Подростку» и роли оперы Шарля Гуно в «Подростке». Именно такой музыкальный «диспут», который в музыкальном отношении словно бы и не диспут, представляет себе Тришатов, рисуя сцену из «Фауста». Отметим, что Тришатов специально уточняет факт присутствия голоса в своем «Фаусте»: «И вдруг – **голос** дьявола, **песня** дьявола»⁷. Можно сказать, что слова «песня» вполне достаточно, чтобы указать на присутствие как инструментального, так и вокального ряда, но в XIX в. это было уже не так. Популярным жанром романтической музыки стали «Песни без слов», которые писал, например, Феликс Мендельсон. Даже в операх могли быть обширные инструментальные фрагменты (не считая увертюры), как, например, «Вальпургиева ночь» в «Фаусте» Гуно или сцена праздника в «Нюрнбергских мейстерзингерах» Вагнера. «Голос» и «песня», стоящие рядом в тексте Достоевского, подчеркивают, что, кроме сугубо музыкального ряда, слушатель должен обратить внимание и на *текст* песни, потому что эта песня звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, **почти совпадает с ними, а между тем совсем другое**»⁸.

⁷ Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах мой – Т. К.

⁸ Выражаю благодарность Т.А. Касаткиной, обратившей мое внимание на этот фрагмент «Подростка» в связи с обсуждением моего доклада о теории Шатова и философии Руссо.

В уже упомянутой опере Гуно на музыкальном уровне партия Мефистофеля и партия церковного хора звучат очень схоже, партия Мефистофеля именно «почти совпадает» с церковным хором. Их музыкальное слияние (при текстуальном расхождении!) отчасти подтверждается тенденцией современных постановок Фауста. У Тришатова дьявол «невидим» – эта ремарка в меру возможности соответствует Гете («Служба, пение, орган. Гретхен в толпе народа; позади нее – Злой Дух» [Гете, 2019, с. 176]) и Гуно («колонна раскрывается, позволяя увидеть Мефистофеля, который склоняется к уху Маргариты» [Barbier, Carré, 1859, p. 63]). Злой дух незрим для Маргариты, но он должен быть видимым для аудитории. В современных постановках дьявол не только видим, но и практически традиционно изображается в роли и в облачении священника, не рядом с Маргаритой, а в алтарной части церкви⁹ (пример такой постановки см. [Gounod, 2012]). И хор, который у Гуно чередуется с голосом дьявола, а потом вместе с Маргаритой возносит покаянную молитву, оказывается всецело на стороне сатаны. Это сильно меняет акценты в восприятии оперы. Исчезает двусмысленность, исчезает самая возможность «почти совпадает, а между тем совсем другое». Современный визуальный ряд просто делает гимны и дьявола одним и тем же, церковный хор подкрепляет голос дьявола. В такой интерпретации «Фауст» перестает быть важной параллелью для художественного метода Достоевского, тогда как классическая интерпретация создавала предпосылки для иного восприятия.

Центральный вопрос здесь – вопрос спасения, искушения и покаяния. У Гете в этой сцене голос злого духа и реквием действительно накладываются друг на друга, заставляя Маргариту стремиться прочь из церкви: «Как дум мне этих избежать, // Которые теснятся отовсюду // Ко мне и в душу проникают? <...> О, если б мне уйти отсюда! // Мне грозный гром органа // Дышать мешает, // Меня терзает это пенье <...> Как эти арки, эти своды // Теснят меня! <...> (*падает в обморок*)» [Гете, 2019, с. 176-178]. У Гете хор также испол-

⁹ Ср. также в рецензии на «Фауста» в Мариинском театре в постановке Изабеллы Байвотер: «Маргарита, обращаясь к Богу в храме, на месте проповедника за кафедрой видит самого сатану – не только голос его слышит! Дьявол в этом спектакле вообще ничего не боится. Вовсе не он отступает от креста в руках Валентина во втором действии – толпа сама под его взглядом пьитися и растворяется в кулисах. А церковная кафедра проповедника для этого сатаны-пройдохи – вполне комфортное место пребывания. Громовые раскаты органа, мощный голос Мефистофеля <...>, греховная беременность – есть от чего упасть в обморок бедной Маргарите!» [Потапова, 2013].

няет фрагменты из «Реквиема», подчеркивающие неотвратимость наказания: «Этот день, день гнева, в золе разрушит земное <...> Итак, когда воссядет судия, // Все, что скрыто, обнаружится, // Ничто не останется без возмездия. <...> Что скажу тогда я, жалкий, // К какому покровителю буду взывать, // Когда и праведный будет едва защищен от грозы? <...> Что скажу тогда я, жалкий» [Бабичев, Боровский, 1999, с. 152]. У Гуно хор вступает в действие дважды. Первый раз он поет строки, которых вообще нет в «Реквиеме»: «Когда блеснет день Господень, // Когда воссияет в небе Его Крест, // Когда обрушится вселенная...»¹⁰ [Barbier, Carré, 1859, p. 64]. Три строки из «Дня гнева» используются только во втором вступлении хора в действие: «Что скажу я Господу, // где найду себе защитника, // когда и невинный убоится?» [Barbier, Carré, 1859, p. 63]. Это вольный французский пересказ вышеприведенных строк из “Dies irae”. Гуно значительно меняет акценты по сравнению с Гете¹¹. Там, где у Гете Маргарита хочет только вырваться из удушающей ее церкви, у Гуно она, с одной стороны, идет даже дальше, уже воображая себя в аду: «Эта песнь душит меня, подавляет меня, // Я в кольце адского пламени» [Barbier, Carré, 1859, p. 64]. Но затем, вопреки попытке Мефистофеля утвердить ее в этом отчаянии («Прощайте, ночи любви и дни, полные упоения! // Тебя ждет ад» [Barbier, Carré, 1859, p. 64]), голоса Маргариты и хора сливаются: **«МАРГАРИТА И ЦЕРКОВНЫЙ ХОР:** Господь, прими молитву // Несчастливых сердец! // Чтобы луч Твоего света // Снизошел на них» [Barbier, Carré, 1859, p. 64]. Как и у Гете, сцена заканчивается обмороком Маргариты, либреттисты также добавляют страх зловещего (sinistre) света, но Гретхен все же находит в себе силы молиться – вместе с церковным хором. И в сцене из «Фауста» Тришатов также появляется молитва, тоже ровно четыре строки, как и у Гуно, но Тришатов, в свою очередь, идет еще дальше, завершая уже эту сцену спасением Маргариты. Здесь Тришатов представляет себе последнее вступление хора в действие не как обвинение, не как ужас, но как прославление Бога, возносимое, как понимает читатель, за Его милосердие.

Таким образом, отсылка к музыкальному воплощению «Фауста» расставляет совершенно иные акценты. Здесь Маргарита должна услышать разницу между гимнами и песней дьявола, разницу, которую она *пока еще не слышит* у Гете, ту разницу, которая

¹⁰ Здесь и далее перевод мой – Т.К.

¹¹ См. об этом также [Тарасова, 2010, с. 179-180].

позволит ей вместе с хором вознести молитву о милосердии Божиим у Гуно, а у Достоевского позволит хору воспеть торжествующую «Осанну». Таким образом, перед Маргаритой (а через нее – и перед читателем) ставится вопрос о различении почти схожих, но все-таки разных голосов и о вытекающих из этого различения различных представлениях о пути человека.

Параллели с музыкальными формами открывают перед читателями Достоевского целый спектр толковательных возможностей, и прежде всего позволяют воплотить формулу «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое». В начале данной работы мы утверждали, что музыкальные метафоры у Достоевского играют роль более сложную, нежели простое утверждение равноправного многоголосия без разрешения, многоголосия как самоценного явления, соответствующего постхристианскому мировоззрению.

Принцип «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое» говорит о диссонансе, который притворяется гармонией, об искушении, которому человек подвергается тогда, когда гармония на одном уровне (в данном случае музыкальном) оказывается диссонансом на другом уровне (в данном случае смысловом).

На протяжении всего его творчества Достоевского интересовали антитезы не открытые, но скрытые. Он создает не просто героя, но антигероя в «Записках из подполья». Шатов в «Бесах» излагает идеи, похожие на идеи самого писателя, но радикально от них отличающиеся. Даже Кириллову с его откровенно богохульной идеей человекобога Достоевский отдает, как мы увидим далее, собственные мысли.

В «Записках из подполья» оказывается, что подпольный спорит с рационалистами не по вопросу о том, свободен человек или нет, а об основаниях мира. Рационалисты полагают, что он строится на основании механических законов природы. Подпольный – что мир должен строиться на основании его, подпольного, произвола. Он – тиран, и, следовательно, мир должен строиться по законам его тирании. Человек равно несвободен в обоих случаях, но подпольный так ловко подменяет понятия, что у читателя может возникнуть искушение согласиться с ним во всем – и тогда читатель заменит тиранию рационализма тиранией индивидуального произвола. Это ставит человека в гораздо более сложное положение, чем когда его соблазняют открытой ложью. Шатов излагает теорию, очень похожую на идеи о народе-богоносце у самого Достоевского, но на

самом деле подменяет Бога коллективной личностью народа. Таким образом, читатель Достоевского ставится в очень непростое положение, когда он должен суметь различить не просто противоположные, дисгармоничные голоса, но голоса, которые создают впечатление гармонии с тем, чтобы превратить эту гармонию в искушение для человека и увести его с пути истинного поиска, с пути, ведущего к Богу.

В «Подростке» этот художественный метод Достоевского получает четкое металитературное изложение, выраженное, что характерно, в музыкальных терминах, на языке другой формы искусства. Достоевский писал Всеволоду Соловьеву: «Я никогда ещё не позволял себе в моих писаниях довести *некоторые* мои убеждения до конца, сказать *самое последнее* слово. <...> Да человек и вообще как-то не любит ни в чём последнего слова, “изречённой” мысли, говорит, что “Мысль изречённая есть ложь”» [Достоевский 1972–1990, т. 29₂, с. 101–102]. Избегая «изреченной мысли», Достоевский ставит своего читателя во всех смыслах в ситуацию, максимально приближенную к реальной жизни, когда читатель должен сам искать и формулировать это «последнее слово». Здесь это формулирование должно совершаться через обратное перекодирование языка музыки на язык других форм искусства.

Принцип «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое» обретает свое наглядное воплощение в сцене в церкви в «Фаусте» Гуно. Здесь «ложь» – тоже очень важный элемент, но это ложь, которая пытается выдать себя за истину. В «Братьях Карамазовых» Федор Павлович, кривляясь, провозглашает: «Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я всё в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 41]. Текст, в котором «сбился» Федор – Евангелие от Иоанна: «Ваш отец – диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийца от начала и не устоял в истине, ибо нет в нём истины. Когда говорит он ложь, говорит своё, ибо он – лжец и отец лжи» (Ин 8:44). Но ложь страшнее всего тогда, когда она отталкивается от истины, когда присваивает себе какой-то элемент истины и искажает его.

Когда подпольный говорит, что человек свободен, он не лжет. И поэтому его слова так привлекательны. Но он понимает эту свободу как полную свободу для себя-тирана, не признающего свободы других. Когда хор у Гуно поет *от первого лица* о страхе перед гневом Божиим, он не лжет, но, когда Мефистофель *от себя*

выносит Маргарите приговор, он, соединяясь с темами хора, тем не менее использует их правду, чтобы сказать свою ложь. Задача читателя/слушателя – отделить одно от другого, напрягая все свои познавательные возможности и при этом руководствуясь надеждой на милосердие Божие, которая и должна помочь отделить гимны от голоса дьявола. Реквием посвящен именно молитве и упованию, просьбе о милосердии – за себя и за всех.

Почему здесь так важна именно музыка? Потому что, будучи соединением голоса и музыки, она позволяет создать дисгармоничную по смыслу и гармоничную по звучанию музыкальную ткань. Потому что, в отличие от слов, музыка – это своего рода мистический опыт, с которым очень трудно, если не невозможно спорить¹². Музыка, возможно, – единственный способ эмоционального приобщения к мистическому опыту другого человека. И как таковой, опыт переживания музыки дает неопровержимый на эмоциональном уровне ответ на вопросы, которые человек, возможно, даже не хотел задавать, подобно тому, как мистический опыт может произойти без открыто выраженного желания человека. Поэтому перекодирование художественных принципов в музыкальную форму дает разрешение словесных споров, имеющее совершенной иной эмоциональный и аргументативный вес.

Таким образом, музыкальная форма становится одновременно формой и содержанием. Музыка – одновременно утверждение художественного способа Достоевского и способ предложить эмоционально неопровержимое разрешение проблемы именно тем способом, к которому стремится привести читателя Достоевский.

Но ситуация с «Фаустом» Гете и его музыкальными воплощениями оказывается еще сложнее. Многоголосие существует не только в рамках одного музыкального текста, но и на пересечении нескольких музыкальных текстов.

В первых вариантах сцены из Фауста в «Подростке» Гуно упоминался прямо и очень характерно: «у Гуно **хорошо**», говорит Тришатов после слов «я очень люблю эту тему» [Достоевский, 1972–1990, т. 17, с. 122], но из окончательного текста это упоминание было убрано. Причин тому может быть несколько. Учитывая

¹² Для автора работы своего рода откровением стала реакция на «Пассакалию» до-минор Баха человека, утверждающего, что он агностик, склоняющийся скорее к атеизму: «Хочется встать на колени и благодарить». Слова «встать на колени» очень характерны – это взаимодействие уже не с человеческим, но с метафизическим порядком бытия. Вряд ли любые другие рассуждения и аргументы вызвали бы у человека такую же реакцию.

популярность Гуно, ассоциации с его оперой были практически гарантированы, неважно, фигурировал он в тексте или нет. Зато без этого упоминания сфера музыкальных ассоциаций значительно расширялась, туда могли войти и многочисленные музыкальные Фаусты Л. Шпора, Р. Шумана, Р. Вагнера, а также Гектора Берлиоза. Его «Осуждение Фауста» именно в России получило свой первый успех. В России во время гастролей Берлиоза также исполнялась его «Фантастическая симфония» (1830). Перед приездом композитора в Россию она была посвящена императору Николаю I и немедленно передана для исполнения. В Петербурге были исполнены только первые четыре части, а целиком симфония была исполнена в Москве 4 мая 1847 г. (Достоевский следил за гастрольями Берлиоза, отмечая, правда, прежде всего «Ромео и Джульетту» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 22]) [Петрова, 2014], [Тихомиров, 2019, с. 18–19]¹³. В «Фантастической симфонии» также присутствует слияние противоположных музыкальных мотивов, здесь прямо заявленное композитором.

«Фантастическая симфония» – программная музыка. Это история наркотического видения влюбленного музыканта в пяти частях. Первые три части посвящены видениям любви, четвертая часть называется «Шествие на казнь», где в опиумном сне музыканту «снился, что он убил ту, которую любил. <...> Ему снится, что он осужден, что его ведут на казнь и что он присутствует *при исполнении собственной казни*. <...> В конце марша вновь повторяются первые четыре такта “навязчивой идеи” (*idée fixe*) в виде последней любовной мысли, прерванной роковым ударом» [Серов, 1950, т. 1, с. 477]. Пятая часть – «Сон в ночь шабаша». «Она явилась на шабаш – рев радости раздается при ее появлении. Она присоединяется к дьявольской оргии <...> Похоронный звон, грубая пародия на “*Dies irae*.” *Хоровод ведьм*. Хоровод ведьм и “*Dies irae*” *вместе*» [Серов, 1950, т. 1, с. 477]. (Характерно здесь упоминание именно “*Dies irae*.”) При этом центром шабаша оказывается не присутствующий там герой,

¹³ Исследователи расходятся в том, какие именно части «Фантастической симфонии» исполнялись в Петербурге. Солидарны они в одном – полностью «Симфония» там не исполнялась, и пятую часть Достоевский слышать на тот момент не мог. Однако впоследствии он был хорошо знаком с А.Н. Серовым, писавшим и о Берлиозе. О Достоевском и Серове см. [Белов, 2001, т. 2, с. 203] Они по-разному оценивали музыкальные произведения (если Достоевский вкладывает в уста своего героя фразу «у Гуно хорошо», Серов крайне отрицательно отзывался о «Фаусте» в целом и о сцене в церкви в частности [Серов, 1950, т. 1, с. 457]), но это не влияет на оценку общения с Серовым как документально фиксируемый источник фактических сведений Достоевского о различных музыкальных произведениях. Статья о Берлиозе была напечатана по-французски в 1869 г. [Серов, 1950, т. 1, с. 616]

условно говоря, не Фауст в Вальпургиеву ночь, а «она», возлюбленная, превращающаяся в ведьму. Таким образом, «Фантастическая симфония» – своего рода Фауст наоборот. Здесь сочетание хора ведьм с “Dies irae” задумано как пародия, не как искушение. Но, начинаясь с пародии, “Dies irae” продолжает звучать *вместе* с хором ведьм. Вполне возможно, что Берлиоз составляет своего рода контрапункт «Фаусту» Гуно и повествует о том, что происходит, когда в многоголосии мира свободный в выборе человек совершает неверный выбор.

Итак, литературно-музыкальное высказывание в «Подростке» исходит из когнитивной проблематики, последовательно интересовавшей Достоевского, из четкого осознания ограниченности человеческой природы (в философском смысле), недоступности для человека всей полноты картины мироздания. Именно поэтому Достоевский так одержимо прокручивает разные варианты представления сходных идей, поэтому на каждое утверждение находится контр-утверждение, слегка искажающее первое высказывание формально и одновременно радикально меняющее его суть.

Почему Достоевский пользовался именно этим литературным приемом, заведомо усложнявшим жизнь его читателям? Только ли из нежелания отпугивать читателя «последним словом»? Если существует гармоничная полифония Баха, дискордантная полифония Шёнберга и «согласный» спор средневековых музыкантов, в том числе полифонистов, то нельзя ли непереносное присутствие «доводов противных», неизменное рассмотрение любого явления с нескольких сторон объяснить чем-то еще, кроме бахтинского релятивизма?¹⁴ Представляется, что корни этого художественного

¹⁴ Этот термин может показаться спорным. Тем не менее, представляется, что Н.К. Бонеецкая была права, когда видела главную новизну учения Бахтина в десубстанциализации, «в самом радикальном отрицании метафизической интуиции, благодаря которой мы ощущаем в бытии, – в вещах, людях, в целом мироздания, – устойчивое, непреходящее начало» [Бонеецкая, 1998, с. 104]. Таким образом, все, что остается – это отношения между предметами и субъектами, которые мы пытаемся облагородить представлениями об ответственности и т.д., но это, по мнению Бонеецкой, попытки провальные: «Становление бахтинской “идеи” показало, что, обезбожив “бытие”, Бахтин возводил здание своей системы на песке <...>» [Бонеецкая, 1998, с. 114]. Л.А. Гоготишвили пыталась, напротив, сблизить Бахтина и А.Ф. Лосева, тем самым уходя от представления о релятивизме Бахтина [Гоготишвили, 2014], однако, как представляется, сближение Бахтина и Лосева проблематично. Там, где Бахтин видел в карнавальной стихии смеха Рабле освобождение, Лосев видел дьявольщину, т.е. все то же отсутствие субстанциальности: «Комический предмет у Рабле не просто противоречив. <...> Дело в том, что такого рода смех не просто относится к противоречивому предмету, но, кроме того, он еще имеет для Рабле и вполне самодовлеющее значение: он его успокаивает, он излечивает все горе его жизни, он делает его независимым от объ-

явления лежат в более широкой философии Достоевского, в его христианской антропологии и в его гносеологии.

В.Н. Захаров обращал внимание на два понятия в мысли Достоевского – всечеловек (с отсылкой к Иустину Поповичу, писавшему об этом понятии) и общечеловек. Общечеловек – это человек без корней, оторванный от почвы. Всечеловек – это Христос, к которому человек земной может прийти только углублением в почву [Захаров, 2013]. Но с понятием «всечеловек» также связывается понятие Богочеловек, а Богочеловеку в художественном мире Достоевского противопоставлен не только общечеловек, но и человекобог.

Человек предназначен к обожению, богочеловечеству через Богочеловечество Христа. Эта концепция, подробно разработанная в «Триадах в защиту священнобезмолвствующих» Св. Григория Паламы, в той или иной форме присутствует в учении Церкви с древнейших времен. Св. Иринеи Лионский (II в. от Р.Х.) писал: «Кто же другой царствует в доме Иакова непрерывно во веки, как не Христос Иисус Господь наш, Сын Всевышнего, Который чрез закон и пророков обещал явить всякой плоти спасение Свое, **так что Он стал сыном человеческим для того, чтобы человек сделался Сыном Божиим?**» [Иринеи Лионский]. Формулировку Иринея потом подхватят многие Отцы Церкви, включая Афанасия Великого: «Ибо “Слово плоть бысть” (Ин.1:14), чтобы и плоть принесена была за всех, и мы, причастившись Духа Его, могли быть обожены» [Афанасий Великий]. Это учение опирается на Евангелия и послания святых апостолов: «А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть **чадами Божиими**, которые ни от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились»

активного зла жизни, он дает ему последнее утешение, и тем самым он узаконивает всю эту комическую предметность, считает ее нормальной и естественной, он совершенно далек от всяких вопросов преодоления зла в жизни. И нужно поставить последнюю точку в этой характеристике, которая заключается в том, что в результате такого смеха Рабле становится рад этому жизненному злу, т.е. он не только его узаконивает, но еще и считает своей последней радостью и утешением. Только при этом условии эстетическая характеристика раблезианского смеха получает свое окончательное завершение. Это, мы бы сказали, вполне сатанинский смех. И реализм Рабле в этом смысле есть сатанизм» [Лосев, 1978, с. 592]. В условиях такого отзыва Лосева об основном предмете Бахтина соединять их философские методы представляется несколько странным. К аналогичным выводам по поводу отношения Бахтина к религии и Христу приходил и К.А. Степанян [Степанян, 2016, с. 148-151]. Мы сознательно не стали обращаться к обстоятельствам личной жизни Бахтина, повлиявшим, по его собственным утверждениям, на воплощение концепции полифонического романа (об этом см., в частности, [Степанян, 2016, с. 150]). Замечания Н.К. Бонечкой о том, что эта концепция соответствует духу времени, представляется нам гораздо более продуктивным, чем объяснение через личные обстоятельства жизни мыслителя.

(Ин 1:12-13); «Он избрал нас в Нем прежде создания мира, чтобы мы были святы и непорочны пред Ним в любви, предопределив **усыновить нас Себе чрез Иисуса Христа**, по благоволению воли Своей» (Ефес. 1:4-5), а также сходные высказывания в (Гал. 4:4-5) и (Рим. 8:12-17).

Однако если есть представление об обожении как об истинном предназначении человека, то уже в истории Адама и Евы возникает и понятие ложного обожения, самообожения, достигаемого вопреки Провидению. «Будете **как** боги», – сказал змей Еве, т.е. подобны, но отдельные, равноправны и равномощны. Если богосыновство через Иисуса Христа связано с понятием Богочеловека, то самообожение по собственной воле и собственными усилиями должно привести к понятию человекобога, которое проповедовал, в частности, Кириллов; устремления других героев Достоевского часто связаны с аналогичным желанием трансформироваться в существо иной природы.

Всякий переход в иное состояние сопровождается изменением свойств, и Достоевский в записи у тела своей первой жены размышляет о том, что мы даже представить себе не можем, какими будут люди, развившиеся до своей итоговой цели, вхождения в Христа, что это будут уже не совсем люди в нашем понимании [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 173-175]. Но такие размышления заставляют осмысливать разницу между Богом и человеком, и эта разница постижима в разных категориях. Двумя такими категориями являются мощь и бессмертие.

Еще Иов в своем диалоге с Богом, подчеркивая свою малость перед лицом Божиим, тем не менее желал иметь состязание с Господом, а Бог из бури спрашивал его, кто утвердил основания земли и может ли Иов укротить левиафана и бегемота. Знаменитая формула Раскольникова «тварь я дрожащая или *право* имею» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 322] свидетельствует об аналогичных человекобожеских устремлениях бывшего студента и о том, что божественность он понимает прежде всего в категориях мощи.

Смертность также была изначальным отличием Бога от человека (человеческая смертность отделяла богов от людей еще для Гильгамеша, III–IV тысячелетия до Р.Х.), и там, где боги были смертны (например, в мифологии скандинавов), определенного качества смерть сама по себе становилась средством самообожения (как это будет происходить и в теории Кириллова). Смертность виделась

Гамлету как уничтожение всех достоинств человека. Перечисляя их в духе Пико делла Мирандолы и его «Речи о достоинстве человека», Гамлет подводил под своими рассуждениями жирную черту: «А что для меня эта квинтэссенция праха?» [Шекспир, 1960, т. 6, с. 58] (пер. М. Лозинского). И в качестве таковой люди превращались для Гамлета в предметы, а не людей, которых можно прощать, понимать, которым можно сочувствовать. «Они мне совесть не гнетут» [Шекспир, 1960, т. 6, с. 142], – говорит Гамлет про отправленных им на смерть Розенкранца и Гильденстерна в ответ на слова Горацио, которого явно беспокоит то, что эти двое плывут навстречу своей гибели¹⁵.

В романе «Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли поставила вопрос богоподобия совершенно иначе: ее Франкенштейн – Прометей, т.е. одновременно бунтарь против богов и творец (Прометей не просто дал людям огонь, он вылепил их из земли, смешанной с водой [Аполлодор, 1972, с. 10], и Франкенштейн стремится превзойти Бога и создать более совершенного человека). Однако Шелли радикально меняет парадигму богоподобия: ее герой оказывается способным повторно вдохнуть жизнь в мертвую плоть, но неспособным любить свое творение. Для Шелли Бога от человека отличает не мощь творения, а бесконечность любви, на которую способен Бог и неспособен человек, который даже не мыслит в этих категориях в погоне за божественной мощью.

Еще одно отличие между Богом и человеком, имеющее существенно важное значение, – философски понимаемая ограниченность человеческого существа и его способностей, в том числе познавательная. Вопросы познания, вопрос неспособности человека увидеть общую картину и одновременно вопрос потребности охватить эту картину как можно шире, чтобы иметь возможность наиболее адекватно понять происходящее и сделать верный выбор, – один из основных вопросов Достоевского, да и не только его. Например, «Ромео и Джульетта» – это трагедия принятия узкого человеческого взгляда Ромео за истинную картину положения вещей. Ромео ни на мгновение не допускает иного развития событий чем то, что он

¹⁵ Можно, разумеется, сказать, что Розенкранц и Гильденстерн согласились участвовать в заговоре против Гамлета, однако читателям неизвестно точно, насколько Розенкранц и Гильденстерн были осведомлены о замысле Клавдия. Но даже если и были, тем-то и должен отличаться подлинный герой, чтобы не опускаться до поступков, подобных поступкам его антагонистов. Месть из поединка Гамлета и Клавдия превращается в «месть заранее» в истории с Розенкранцем и Гильденстерном, а «месть заранее» – это обычное убийство. О Гамлете в этой связи см. [Степанян, 2016, с. 69-82].

видит перед собой. Эта трагедия становится возможной в мире без Провидения, где судьбу человека направляют звезды, или в мире без веры в Провидение, где есть некто, «кто держит руль моей судьбы», про которого Ромео говорит «пусть направит парус мой» [Шекспир, 1960, т. 3, с. 31] (пер. Т. Щепкиной-Куперник), но Ромео не ждет от этого существа ничего хорошего. У Достоевского вопрос о том, откуда и что знают герои, поднимается последовательно и настойчиво практически во всех произведениях: кто кому что сказал, откуда кому что известно, как мы в принципе можем что-то узнать, как мы можем выйти на уровень обобщения, единственно доступного человеку способа познания за пределами непосредственно данных ему в чувственном опыте вещей (ср. в «Бесах» проект Лизы Тушиной издавать выборку газетных публикаций).

Следовательно, рассмотрение любого явления со всех возможных точек зрения – это не признание относительности бытия, но трезво отдаваемый самому себе отчет в ограниченности человеческого познания, а также осознание того, что самый опасный соблазн кроется не в чистой лжи, а во лжи, опирающейся на правду.

Многоголосие Достоевского – это не просто утверждение равноценности любого высказывания. Для опровержения этой гипотезы достаточно обратиться к «Бесам», где Ставрогин спрашивает Кириллова: «А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку – это хорошо?» и получает ответ, где все «голоса» безусловно равноправны: «Хорошо. И кто разможжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не разможжит, и то хорошо. Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо». Далее Кириллов все-таки уточняет: «Они нехороши <...> потому что не знают, что они хороши. Когда узнают, то не будут насиловать девочку. Надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого» [Достоевский, 1972–1990, т. 10, с. 189]. Здесь перед нами – классическая эквилибристика релятивиста, который отказывается признать собственный релятивизм, сначала утверждая, что все хорошо, а потом спохватываясь и делая оговорку о том, что если все узнают, что хороши, то и девочек насиловать не будут, т.е. уточняя, что насиловать детей – это все же плохо.

Примечательно в этом фрагменте также и то, что Достоевский сам сформулирует подобные мысли несколько лет спустя в «Дневнике писателя» в статье «Золотой век в кармане»:

«Ну что, – подумал я, – если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на миг один, стать искренними и простодушными, – во что бы обратилась тогда вдруг эта душная зала? Ну что, если б каждый из них вдруг узнал весь секрет? Что если б каждый из них вдруг узнал, сколько заключено в нём прямоты, честности, самой искренней сердечной веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума, – куда ума! – остроумия самого тонкого, самого общительного, и это в каждом, решительно в каждом из них! <...> я объявляю вам честным словом, что ни у Шекспира, ни у Шиллера, ни у Гомера, если б и всех-то их сложить вместе, не найдётся ничего столь прелестного, как сейчас, сию минуту, могло бы найтись между вами, в этой же бальной зале. <...> Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! Знаете ли, что даже каждый из вас, если б только захотел, то сейчас бы мог осчастливить всех в этой зале и всех увлечь за собой? И эта мощь есть в каждом из вас, но до того глубоко запрятанная, что давно уже стала казаться невероятною [Достоевский, 1971–1990, т. 22, с. 12-13].

Сплошное чтение художественных и публицистических высказываний Достоевского показывает, что сознательное искажение собственных мыслей, превращающее самые драгоценные идеалы писателя в их собственную противоположность, представляет собой последовательное используемый творческий прием. Это не релятивизм (вопиющая фраза Кириллова как раз и призвана отрицать безусловное равенство всех точек зрения), но попытка максимально широкого постижения действительности. Причем эта попытка исходит не из чувства гордыни («Я могу быть всеведущим»), но, наоборот, из ощущения финитности, ограниченности, конституциональной несоразмерности человеческого познания мирозданию («Я не всеведущ, но тем более должен стараться увидеть все стороны явления, чтобы сделать верный выбор»). А поскольку зло пользуется слабостью человеческого познания и расставляет свои ловушки, опираясь на истину, такое познание, стремящееся максимально широко увидеть мир, чтобы сделать в нем правильный выбор, – единственно возможный путь для человека.

Принципиальная разница полифонии Бахтина и художественного приема Достоевского, описываемого в данной статье, двунаправленна. С одной стороны, полифония Бахтина – это легко опознаваемое звучание *узнаваемо разных* голосов. С другой стороны,

она, как уже было сказано, является собственной целью. Многоголосие существует ради самого себя. Оно отражает сложность мира, потому что мир таков, но не влечет за собой принципиально нового понимания структуры взаимодействия этих голосов. Но если полифония Бахтина не имеет разрешения, это значит, что перед человеком в мире Бахтина не стоит задача выбора. Его задача – фиксация и констатация наличного, и ценность заключается именно в том, чтобы суметь увидеть и принять точку зрения за пределами своего мнения. Увидеть, принять – и остановиться. Не отвергнуть, не принять, просто дать ей право на существование.

У многоголосия Достоевского – принципиально иные цель и форма. Во-первых, это *различие смыслов при схожести формы*. И в таком качестве полифонию сложнее опознать как полифонию, многоголосие. Здесь ключевая фраза – «почти совпадает с ними, а между тем совсем другое», а сцена в церкви у Гуно – существующий пример подобной дисгармонии, которую легко принять за гармонию. Во-вторых, корни подобного многоголосия растут из гносеологии Достоевского и из острого осознания гносеологической ограниченности человека, тем более важной, что человек постоянно стоит перед метафизическим выбором, который он должен сделать, а если он его не делает, он по умолчанию встает на сторону зла¹⁶. Выбор делается на основании многих причин, от эмоциональных до рациональных, но выбор возможен только при условии максимально полного и адекватного осознания происходящего вокруг человека, и разум и чувство в равной степени могут заслуживать и не заслуживать доверия. Когда Алеша соглашается с тем, что генерала-садиста нужно расстрелять, это эмоциональный ответ, но вряд ли такая эмоциональная реакция заслуживает немедленного исполнения. Разум должен включиться в происходящее. С другой стороны, когда Иван совершенно разумно решает отложить оповещение властей о признании Смердякова до утра, его эмоциональное существо с ним не согласено, и здесь ему нужно было бы послушаться своих эмоций.

¹⁶ Достоевскому была известна мистерия Дж.Г. Байрона «Каин», где содержатся следующие примечательные строки:

Л ю ц и ф е р
Но не поклонник Бога – мой поклонник.
К а и н
Я не хочу сгибаться ни пред кем.
Л ю ц и ф е р
Ты всё же мой: **непоклоненье Богу**
Есть поклоненье мне [Байрон, 1981, т. 4, с. 344].

Многоголосие, расхождение голосов, призвано передать не просто многообразие и разнообразие мира, но сложность выбора, стоящего перед человеком, когда зло умело маскируется под добро, соблазняя человека встать на свою сторону.

Одновременно при такой трактовке полифонии отпадает сама постановка вопроса о том, должно или не должно существовать «монологическое» разрешение «полифонической» проблемы. Многоголосие у Достоевского существует именно для того, чтобы обрести разрешение, «монологическая» концовка – то, к чему полифония Достоевского предназначена, вполне в традиции полифонической музыки XVIII–XIX вв.

Список литературы

1. Аполлодор, 1972 – *Аполлодор*. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 216 с.
2. Афанасий Великий – *Св. Афанасий Великий*. Послание о постановлениях Никейского Собора. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/poslanie_o_tom_chno_Sobor_Nikejskiy/ (дата обращения 06.04.2021).
3. Бабичев, Боровский, 1999 – *Бабичев Н.Т., Боровский, Я.М.* Латинско-русский словарь крылатых слов и выражений. М.: Русский язык, 1999. 784 с.
4. Байрон, 1981 – *Байрон Дж. Г.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1981.
5. Бахтин, 1996 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Русские словари, 1996–...
6. Белов, 2001 – *Белов С.В. Ф.М. Достоевский и его окружение*. Энциклопедический словарь в 2 т. СПб.: Алетейя: Российская национальная библиотека, 2001.
7. Бицилли, 1996 – *Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романов Достоевского. // *Бицилли, П.М.* Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996. С. 483-549.
8. Бонецкая, 1998 – *Бонецкая Н.К.* Бахтин глазами метафизика // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*, 1998, № 1. С. 103-155.
9. Гаричева, 2002 – *Гаричева Е.А.* О диалоге у Достоевского // *Литературоведческий журнал*, 2002, № 16. С. 38-44
10. Гете, 2019 – *Гете И.В.* Фауст. / пер. Н. Холодковского. М.: АСТ, 2019. 544 с.
11. Гогтишвили, 2014 – *Гогтишвили Л.А.* Вклад постсимволистов Лосева и Бахтина в теорию построения дискурса (принципиальные различия на фоне фундаментального сходства) // *Филология: научные исследования*, 2014, № 4 (16). С. 354-368. DOI: 10.7256/2305-6177.2014.4.13430
12. Гогтишвили, 2019 – *Гогтишвили Л.А.* Соотношение между полифоническим романом М. Бахтина и музыкальной полифонией (замечания к проблеме). // *Вопросы филологии*, 2019, № 3. С. 142-156
13. Гозенпуд, 1971 – *Гозенпуд А.* Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971. 175 с.

14. Достоевский, 1972-1990 – *Достоевский, Ф.М.* Полн. собр. соч. 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
15. Евдокимова, 1983 – *Евдокимова Ю.К.* Многоголосие средневековья. X–XIV века. // История полифонии. Вып. 1. М.: Музыка, 1983. 454 с.
16. Захаров, 2013 – *Захаров В.Н.* Художественная антропология Достоевского. // Проблемы исторической поэтики. 2013. С. 150-164.
17. Ириней Лионский – *Ириней Лионский*. Обличение и опровержение лжеименного знания (Против ересей). Книга третья. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Irinej_Lionskij/protiv-eresej/3 (дата обращения 06.04.2021).
18. Лосев, 1978 – *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
19. Мюллер, 1989 – *Мюллер Т.Ф.* Полифония: Учебник. М.: Музыка, 1989. 335 с.
20. Петрова, 2014 – *Петрова Г.* Посвящение «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза Николаю I. Успех или неуспех? // Музыка в культурном пространстве Европы-России. События, личность, история / под ред. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 104-118.
21. Потапова, 2013 – *Потапова Н.* Сценограф превратился в режиссера. URL: <https://www.belcanto.ru/13050601.html> (Дата обращения 06.04.2021).
22. Серов, 1950 – *Серов А.Н.* Избранные статьи в 2 т. М.; Л.: Госмузиздат, 1950. 627 с.
23. Степанян, 2016 – *Степанян К.А.* Шекспир, Бахтин и Достоевский. Герои и авторы в большом времени. М.: Глобал Ком: Языки славянской культуры, 2016. 296 с.
24. Тарасова, 2010 – *Тарасова Н.А.* Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток». // Русская литература, 2010, № 1. С. 171-187.
25. Тарасова, 2011 – *Тарасова Н.А.* Проблемы текстологии Достоевского: роман «Подросток» и «Дневник писателя» за 1876–1877 гг. Дисс. д-ра фил. наук. 10.01.01. Москва, 2011.
26. Тихомиров, 2019 – *Тихомиров Б.Н.* Достоевский и его персонажи в театральных креслах, на концертах и в увеселительных заведениях. 1837–1849 (из материалов к энциклопедическому справочнику «Петербург Достоевского») // Неизвестный Достоевский, 2019, № 4. С. 5-56. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241
27. Тончук, 2014 – *Тончук П.О.* Полифонический роман Достоевского (в концепции М.Бахтина) и fuga: опыт сравнительного анализа. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014, № 5 (43): в 3-х ч. Ч. III. С. 184-188.
28. Шекспир, 1960 – *Шекспир У.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1960.
29. *Analecta hymnica, 1895 – Analecta hymnica medii avii. XXI. Cationes et muteti. Leipzig: O.R. Reisland, 1895. 226 p.*
30. Barbier, Carré, 1859 – *Barbier J., Carré M.* Faust. Opéra en cinq actes. Paris: Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, 1859. 72 p.
31. Gounod, 2012 – *Gounod Ch.* Faust. [видеозапись постановки 1985 г.; режиссер Кен Рассел, оркестр Венской государственной оперы, дирижер Эрих Биндер] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=M-ffmoJUJVU> (дата обращения 06.04.2021).
32. Morson, 1992 – *Morson G.S.* Gogol's Parables of Explanation: Nonsense and Prosaics. // Essays on Gogol. Logos and the Russian Word. Susanne Fusso, Priscilla Meyer / eds. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1992. P. 203-239.

33. Novikoff, 2013 – Novikoff A.J. The Medieval Culture of Disputation. Pedagogy, Practice, and Performance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2013. 336 p.

34. Perotin, 2015 – Perotin. Viderunt Omnes [аудиозапись в исполнении The Hilliard Ensemble]. 15 февраля 2015 г. <https://www.youtube.com/watch?v=fPZrMpFnygw> (дата обращения 06.04.2021).

35. Philippus Cancellarius, 2011 – *Philippus Cancellarius*. Quisquis Cordis et Oculi. [аудиозапись в исполнении Universalis in Re]. 7 декабря 2011 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jcbxСу-Uqes> (дата обращения 06.04.2021).

36. Schönberg, 2016 – *Schönberg*. A. Variations. Op. 31 [аудиозапись в исполнении Чикагского симфонического оркестра под управлением Д. Баренбойма]. 14 сентября 2016 г. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iL1XzH6gpAY> (дата обращения 06.04.2021).

References

1. Apollodorus. *Mifologicheskaja biblioteka* [*The Bibliotheca*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972. 216 p. (in Russ.)

2. Athanasius the Great. *Poslanie o postanovleniiakh Nikeiskogo Sobora*. [*The Epistle on the Rulings of the Council of Nicea*]. Azbuka very. azbyka.ru/otechnik/Afanasij_Velikij/poslanie_o_tom_chto_Sobor_Nikejskij/ (accessed 06 Apr. 2021) (in Russ.)

3. Babichev, N.T., and Borovskii, Ia.M. *Latinsko-russkii slovar krylatykh slov i vyrazhenii* [*Latin-in-Russian Dictionary of Popular Words and Sayings*]. Moscow, Russkii iazyk Publ., 1999. 784 p. (in Russ.)

4. Byron, G.G. *Sobranie sochinenii 4 t.* [*Collected Works in 4 Vols.*] Moscow, Pravda Publ., 1981. (in Russ.)

5. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii 7 t.* [*Collected Works in 7 Vols.*] Moscow, Russkie slovari Publ., 1996–. (in Russ.)

6. Belov, S.V. *F.M. Dostoevskii i ego okruzhenie. Entsiklopedicheskii slovar 2 t.* [*F.M. Dostoevsky and His Circle. Encyclopedic Dictionary in 2 Vols.*] Saint Petersburg, Aletieia: Rossiiskaia natsionalnaia biblioteka Publ., 2001. (in Russ.)

7. Bitsilli, P.M. “K voprosu o vnutrennei forme romanov Dostoevskogo” [“On the Inner Form of Dostoevsky’s Novels”]. *Izbrannye trudy po filologii* [*Selected Philological Works*], Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 483–549. (in Russ.)

8. Bonetskaia, N.K. “Bakhtin glazami metafizika” [“Bakhtin Through the Eyes of a Metaphysician”]. *Dialog. Karnaval. Khronotop*, no. 1, 1998, pp. 103–155. (in Russ.)

9. Garicheva, E.A. “O dialoge u Dostoevskogo” [“On Dialog in Dostoevsky”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 16, 2002, pp. 38–44. (in Russ.)

10. Goethe, J.W. *Faust*. Translated by N. Kholodkovsky. Moscow, AST Publ., 2019. 544 p. (in Russ.)

11. Gogotishvili, L.A. “Vklad postsimvolistov Loseva i Bakhtina v teoriyu postroeniia diskursa (printsipialnye razlichii na fone fundamentalnogo skhodstva)” [“Post-Symbolists Losev’s and Bakhtin’s Contribution to the Discourse Theory (Principled Differences Against the Backdrop of Fundamental Similarity)”]. *Filologiya: nauchnye issledovaniia*, no. 4 (16), 2014, pp. 354–368. DOI: 10.7256/2305-6177.2014.4.13430 (in Russ.)

12. Gogotishvili, L.A. "Sootnoshenie mezhdu polifonicheskim romanom M. Bakhtina i muzykalnoi polifonii (zamechaniia k probleme)" ["The Relation Between Mikhail Bakhtin's Polyphonic Novel and Musical Polyphony"]. *Voprosy filosofii*, no. 3, 2019, pp. 142–156. (in Russ.)
13. Gozenpud, A. *Dostoevskii i muzyka [Dostoevsky and Music]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 175 p. (in Russ.)
14. Dostoevsky, F.M. *Poln. sobr. soch.: 30 t. [Complete Works in 30 Vols.]* Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (in Russ.)
15. Evdokimova, Iu.K. *Mnogogolosie srednevekovia. X-XIV veka. [The Medieval Polyphony]*. Istoriia polifonii [History of Polyphony], issue 1, Moscow, Muzyka Publ., 1983. 454 p. (in Russ.)
16. Zakharov, V.N. "Khudozhestvennaia antropologiiia Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Poetic Anthropology"]. *Problemy istoricheskoi poetiki [Problems of Historical Poetics]*, 2013, pp. 150–164. (in Russ.)
17. Irenaeus of Lyon. *Oblichenie i oproverzhenie lzheimennogo znaniia (Protiv eresei)*. Kniga tretia. [Five Books Against Heresies. Book Three]. Azbuka very. azbyka.ru/otechnik/Irinej_Lionskij/protiv-eresej/3 (accessed 06 Apr. 2021) (in Russ.)
18. Losev, A.F. *Estetika Vozrozhdeniia [The Aesthetics of the Renaissance]*. Moscow, Mysl Publ., 1978. 623 p. (in Russ.)
19. Miuller, T.F. *Polifoniia: Uchebnik [Polyphony: Student's Book]*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 335 p. (in Russ.)
20. Petrova, G. "Posviashchenie 'Fantasticheskoi simfonii' Gektora Berlioza Nikolaiu I. Uspekhi ili neuspekhi?" ["Hector Berlioz's *Symphonie Fantastique* and its Dedication to Nicholas I. Success or Failure?"] *Muzyka v kulturnom prostranstve Evropy-Rossii. Sobytiia, lichnost, istoriia [Music in the Cultural Space of Europe-Russia. Events, Personality, History]*, Saint Petersburg, Rossiiskii institut istorii iskusstv Publ., 2014, pp. 104–118. (in Russ.)
21. Potapova, N. "Stenograf prevratilsia v rezhissera" ["Stage Designer Turned Director"]. *Belcanto.ru*, 6 May 2013, www.belcanto.ru/13050601.html (accessed 06 Apr. 2021) (in Russ.)
22. Serov, A.N. *Izbrannye statii 2 t. [Selected Articles in 2 Vols.]* Moscow; Leningrad, Gosmuzizdat Publ., 1950. 627 p. (in Russ.)
23. Stepanian, K.A. *Shekspir, Bakhtin i Dostoevskii. Geroy i avtory v bolshom vremeni. [Shakespeare, Bakhtin, and Dostoevsky: Characters and Authors in Great Time]*. Moscow, Global Kom: Iazyki slavianskoi kultury Publ., 2016. 296 p. (in Russ.)
24. Tarasova, N.A. "Faustovskaia stena v romane Dostoevskogo 'Podrostok'" ["The Faustian Scene in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2010, pp. 171–187. (in Russ.)
25. Tarasova, N.A. *Problemy tekstologii Dostoevskogo: roman "Podrostok" i "Dnevnik pisatel'ia" za 1876–1877 gg. [Problems of Dostoevsky's Textual History: The Adolescent and A Writer's Diary for the Years 1876–1877]*. Dr. Hab. Thesis. Moscow, 2011. (in Russ.)
26. Tikhomirov, B.N. "Dostoevskii i ego personazhi v teatralnykh kreslakh, na kontsertakh i v uveselitelnykh zavedeniakh. 1837–1849 (iz materialov k entsiklopedicheskomu spravochniku 'Peterburg Dostoevskogo')" ["Dostoevsky and His Characters in Theaters, at Concerts, and Recreational Establishments. 1837–1849 (From the Materials for the *Dostoevsky's St. Petersburg Encyclopedic Guidebook*)"]. *Neizvestnyi Dostoevsky*, no. 4, 2019, pp. 5–56. DOI: 10.15393/j10.art.2019.4241 (in Russ.)

27. Tonchuk, P.O. “Polifonicheskkii roman Dostoevskogo (v kontseptsii M.Bakhtina) i fuga: opyt sravnitel'nogo analiza” [“Dostoevsky’s Polyphonic Novel (As Conceptualized by Mikhail Bakhtin) and the Fugue: An Attempt at Comparative Analysis”]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kulturologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, no. 5 (43), 2014, pp. 184–188. (in Russ.)
28. Shakespeare, William. *Sobranie sochinenii 8 t.* [Collected Works in 8 Vols.] Moscow, Iskusstvo Publ., 1960 (in Russ.)
29. *Analecta hymnica medii avii. XXI. Cantiones et muteti.* Leipzig, O.R. Reisland, 1895. 226 p. (in Latin)
30. Barbier, Jules, and Michel Carré. *Faust. Opéra en cinq actes.* Paris, Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, 1859. 72 p. (in French)
31. Gounod, Charles. *Faust* [video; 1985 staging; directed by Ken Russell, conducted by Erich Binder, Wiener Staatsopera Orchestra]. *YouTube*, 11 Nov. 2012, www.youtube.com/watch?v=M-ffmoJUJVU (accessed 06 Apr. 2021) (in French)
32. Morson, Gary Saul. “Gogol’s Parables of Explanation: Nonsense and Prosaics”. *Essays on Gogol. Logos and the Russian Word*. Susanne Fusso, Priscilla Meyer, eds. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1992, pp. 203–239. (in English)
33. Novikoff, Alex J. *The Medieval Culture of Disputation: Pedagogy, Practice, and Performance.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2013. 336 p. (in English)
34. Perotin. “Viderunt Omnes” [audio; performed by The Hilliard Ensemble]. *YouTube*, 15 Feb. 2015, www.youtube.com/watch?v=fPZrMpFnygw (accessed 06 Apr. 2021) (in Latin)
35. Philippus Cancellarius. “Quisquis Cordis et Oculi” [audio; performed by Universalis in Re]. *YouTube*, 7 Dec. 2011, www.youtube.com/watch?v=jcbxCy-Uqes (accessed 06 Apr. 2021) (in Latin)
36. Schönberg, A. “Variations. Op. 31” [audio; Chicago Symphony Orchestra conducted by Daniel Barenboim]. *YouTube*, 14 Sep. 2016, www.youtube.com/watch?v=iL1XzH6gpAY (accessed 06 Apr. 2021)

Статья поступила в редакцию 10.04.2021
Одобрена после рецензирования 20.04.2021
Принята к публикации 21.04.2021
Дата публикации: 25.06.2021

The article was submitted 10 Apr. 2021
Approved after reviewing 20 Apr. 2021
Accepted for publication 21 Apr. 2021
Date of publication: 25 Jun. 2021