

Объ эстетикѣ Достоевскаго.

Къ 40-лѣтію со дня смерти.

Только немногіе склонны признавать эстетическія достоинства за произведеніями Достоевскаго. Даже его почитатели готовы допустить, что великій писатель былъ въ сущности плохой писатель. Достоевскій не художникъ—говорятъ почти всѣ: у него нѣтъ образовъ, его герои не «видишь» и не «слышишь»; рѣдкія описанія, что встрѣчаются въ его романахъ, безцвѣтны и банальны до невозможнаго; событія нагромождены: въ какомъ-нибудь углу, за дверью, гдѣ только и мѣста, что калоши поставить,—говаривалъ Гл. Успенскій,—собрано столько ужасовъ и страданій, что хватило бы на все челоуѣчество; приемы его бьютъ на эффектъ и не далеко ушли отъ фельетонныхъ романовъ, а la Eugene Sue; наконецъ, языкъ, слогъ Достоевскаго неряшливъ и запутанъ.

Почти все это такъ, и діагнозъ поставленъ, въ общемъ, правильно.

Достоевскій не «художникъ» въ томъ узкомъ значеніи, которое дается этому слову русскими, воспитавшимися въ традиціяхъ и во вкусахъ реалистической или — по выраженію Бѣлинскаго — «натуральной» школы.

Эпическій реализмъ, главнѣйшимъ представителемъ котораго является Л. Толстой, заполняетъ весь русскій XIX вѣкъ, и тѣмъ загадочнѣе одинокая фигура Достоевскаго. То, что авторъ «Бѣдныхъ Людей» производилъ себя отъ «Шинели», не имѣетъ для насъ никакого значенія: симпатіи къ «Малымъ симъ», сентиментальный или разночинный демократизмъ — это одно, а эстетика — совсѣмъ другое. Играть понятіемъ «реалистъ» и употреблять это слово то какъ синонимъ слова художникъ, а то въ смыслѣ писателя, изучающаго самую неприкрашенную дѣйствительность, — есть непростительный грѣхъ противъ азбуки искусства.

Достоевский никогда не закрывалъ глазъ на самую «объективную» дѣйствительность: будничное, грязное, уродливое, больное, ужасное — все это никогда не выходило изъ его поля зрѣнія. Но онъ не реалистъ. Толстой очень повиненъ въ искаженіи объективной, напр. исторической, дѣйствительности, — и тѣмъ не менѣе, онъ реалистъ, самый большой реалистъ міровой литературы. И именно на произведеніяхъ Толстого нужно изучать въ школахъ литературный реализмъ.

Изображалъ Достоевский иначе, чѣмъ другіе, потому что видѣлъ иначе, и потому что міропониманіе его иное, чѣмъ, напр., Толстого, и полярно противоположно официальному міровоззрѣнію большинства русскихъ людей XIX вѣка. Въ дальнѣйшемъ мы будемъ еще говорить объ «образности» Толстого и «безъобразности» Достоевскаго, пока же отмѣтимъ, что Достоевский, столь многимъ обязанный Акакію Акакіевичу, безконечно чуждъ Толстому, несмотря на то, что Толстой проливалъ слезы надъ «Униженными и Оскорбленными». Д. С. Мережковскій справедливо заподозриваетъ искренность этихъ слезъ, избравшихъ себѣ объектомъ такой слабый романъ. Вересаевъ тоже неоднократно отмѣчалъ, насколько Толстой и Достоевскій противоположны другъ другу. Но въ то время, какъ Д. С. Мережковскій проникъ въ духовную суть обоихъ и увидѣлъ въ нихъ двѣ полярности русскаго духа, Вересаевъ не понялъ Достоевскаго и тѣмъ отразилъ цѣликомъ мнѣніе русской публики, имъ же самимъ сформулированное: нельзя одинаково любить Толстого и Достоевскаго; претендовать на такое совмѣщеніе могутъ только литературные снобы.

Полярно противоположный Толстому въ области духа, Достоевскій настолько же противоположенъ великому реалисту и въ области эстетики, ибо у обоихъ эстетика есть неразрывная часть, вѣриѣе, производное ихъ міровоззрѣнія. Эпическое, «матерьялистическое» и сплошное, анти-индивидуалистическое міровоззрѣніе Толстого нашло свое эстетическое выраженіе въ его реализмѣ. Съ этой точки зрѣнія, Толстой представляетъ необыкновенно цѣльную, монолитную, догомеровскую фигуру, и воплощаетъ и завершаетъ вѣковую біологическую сущность русскаго народа.

Не менѣе завершенное явленіе и Достоевскій. Въ немъ тоже слились и символизировались вѣковѣчные, но безуспѣшные порывы русскаго духа преодолѣть свои біологическія пути. Трагическое, «идеалистическое», болѣзненно, заостренно-индивидуалистическое міровоззрѣніе Достоевскаго воплотилось въ его эстетикѣ, близкой къ символизму.

Мы попытаемся въ нашемъ краткомъ очеркѣ отмѣтить нѣкоторыя изъ главнѣйшихъ особенностей эстетики Достоевскаго, въ связи, конечно, съ его міровоззрѣніемъ.

Когда говорятъ о «фельетонности» приемовъ Достоевскаго, указываютъ часто на сцену убійства старика Карамазова.

«Въ темнотѣ» называется эта глава. Что-то творится ночью въ саду. Старикъ Карамазовъ ждетъ Грушеньку, своего «цыпленочка». Митя насторожился у окна, готовый убить старика, если только Грушенька явится. Григорій, которому полегчало внезапно, вдругъ затревожился, рѣшился обойти садъ, посмотрѣть все-ли благополучно... Далѣе что-то происходитъ... Кто-то бѣжитъ черезъ садъ... Григорій настигаетъ его, уже готоваго перемахнуть черезъ заборъ. Митя! — и въ ту же минуту Митя пробиваетъ ему голову пестикомъ, который былъ у него въ рукахъ. Затѣмъ Митя бросается въ кутежъ. Дѣйствіе обрывается.

Во всемъ есть какія-то недоговоренности, полунамекы. Въдь по всему ходу сцены и того, что ей предшествуетъ, ясно, что Дмитрій убилъ отца. И тѣмъ не менѣе, до самаго суда, авторъ поддерживааетъ въ насъ какія-то сомнѣнія насчетъ виновности Мити. И только одновременно съ обвинительнымъ приговоромъ, мы узнаемъ «настоящаго» убійцу, Смердякова. Но Смердяковъ покончилъ съ собой, а на каторгу идетъ невинный Митя.

Это-ли не фельетонный приемъ полицейскаго романа, стремящійся подогрѣть читательскій интересъ запутанностью фабулы.

Многіе такъ думаютъ. Авторъ французскаго перевода «Братьевъ Карамазовыхъ» держался даже еще болѣе упрощеннаго мнѣнія и, полагая, что тамъ, гдѣ нагромождены убійства, истерики, публичныя покаянія, невинно осужденные, нераскрытыя инкогнито, тамъ и есть подлинный Достоевскій, сфабриковалъ по этому рецепту эпилогъ къ роману.

Но попробуемъ всмотрѣться въ глубину замысла автора.

Достоевскій всю жизнь обдумывалъ метафизическую сторону преступленія (отнюдь не полицейскую), и мучился, какъ надъ проблемой наказанія, т. е. искупленія, такъ и надъ проблемой преступленія, т. е. зла, и свободы воли. Въ «Братьяхъ Карамазовыхъ» вопросъ ставится такъ: кто настоящій виновникъ преступленія? Дмитрій-ли, что, опьяненный ревностью и страстями, *пожелалъ* смерти отца? Иванъ-ли, который *разумомъ оправдалъ* убійство, точнѣе, не нашелъ препятствій

къ убійству со стороны логическаго разсудка? Смердяковъ-ли, порожденіе гнуснаго насилія, карриатура на человѣка, въ своей обезьяньей подражательности продѣлавшая матерьяльно тотъ жестъ, что Иванъ неоднократно «продѣлываль» умственно? И, наконецъ, Алеша, смиренный монашекъ, къ которому льнуть и хромоногій бѣсенокъ Лиза, и Грушенька, чужая въ немъ карамазовскую кровь, не повиненъ-ли и онъ въ томъ, что самъ не почувалъ въ Смердяковѣ *братской* крови и не попытался поднять «брата своего» до уровня человѣка?.. Но отъ людей эта сложность духовной проблемы исчезаетъ, и людской судъ, въ лицѣ прокурора, обвиняетъ и осуждаетъ только на основаніи матерьяльныхъ фактовъ.

Всѣ виноваты, всѣ повинны за все. Въ человѣчествѣ живетъ круговая порука за міровое зло. Таково новѣйшее преломленіе извѣчной проблемы первороднаго грѣха.

И въ архитектурѣ «Братьевъ Карамазовыхъ» отразилась вся сложность глубочайшей метафизической проблемы. Больше того, какъ въ настоящемъ «духовномъ», дематеріализованномъ искусствѣ, архитектура романа и есть само произведеніе, уберите изъ него хотя бы одинъ изъ архитектурныхъ элементовъ, переставьте главы, части — и произведеніе перестанетъ существовать.

Архитектуры, въ этомъ значеніи слова, въ произведеніяхъ Толстого нѣтъ. Въ его романахъ многое можно бы перемѣстить, сократить или удлинить. Поэтому западные критики часто указываютъ на «отступленія» въ произведеніяхъ Толстого, напр. Э. Ожешко указывала, что великолѣпнѣйшее описаніе охоты въ «Аннѣ Карениной», совершенно излишне съ точки зрѣнія архитектуры. Формально она права, но по существу нѣтъ. Крупнѣйшія реалистическія произведенія міровой литературы часто не имѣютъ другой структуры, какъ *начало, середина и конецъ*, такова напр. «Иліада» и весь эпосъ; или же обходятся при помощи самыхъ примитивныхъ архитектурныхъ приѣмовъ, какъ напр. нанизываніе событій и эпизодовъ, таковы напр. «Мертвыя Души», «Декамеронъ», «Кэнтерберрійскіе рассказы», и т. д.

Реалистическій романъ, напр. произведенія Толстого, старается походить на объективную жизнь, — которая несетъ, какъ огромная рѣка, безъ начала и безъ конца для наблюдателя, — и старается отразить возможно больше окружающихъ предметовъ.

Достоевскій, не реалистъ, даетъ міру архитектуру, и подчиняетъ его своей личности.

По аналогіи съ «Братьями Карамазовыми» можно указать

еще одинъ поразительный примѣръ архитектурныхъ приѣмовъ Достоевскаго.

До убійства, Раскольниковъ представленъ намъ совершенно одинокимъ, покинутымъ всѣми, одичавшимъ, загнаннымъ нуждою и ужасами жизни въ безысходный тупикъ. Куда ни взгляни — ужасы и страданія вздымаются со всѣхъ сторонъ: тутъ предстоящій бракъ его сестры Дунечки со сквалыгой чиновникомъ, а если нѣтъ, то голодъ и униженіе для его семьи, тамъ голодное существованіе для него самого, тамъ Мармеладовъ, тамъ еще Сонечка, — кругомъ ужась, безысходная нужда, вопли отчаянія — и только одна щелка свѣтится, какъ выходъ изъ тупика, и манитъ къ себѣ обреченнаго: старушонка-ростовщица. Стукъ, и... все измѣнится, раздвинутся стѣны, пахнетъ вольнымъ воздухомъ, и Дунечки, и мать, и Сонечка, и самъ онъ — всѣ избавятся отъ кошмарной жизни...

Но послѣ убійства, именно тогда, когда Раскольниковъ почувствовалъ, какъ духовныя связи, соединявшія его съ близкими ему, порвались, и онъ словно «отрѣзанъ ото всѣхъ», тутъ то вдругъ начинается выясняться, что Раскольниковъ не былъ ужъ такъ одинокъ. У него были друзья, тотъ же Разумихинъ; если бы не гордое озлобленіе, изъ-за котораго онъ самъ покинулъ всѣхъ, онъ могъ бы найти уроки; оказывается, что его статья была напечатана, и если бы не тотъ же злобный уходъ въ самого себя, онъ могъ бы продолжать писать и зарабатывать, etc. Словомъ, тупикъ вовсе не былъ тупикомъ.

Да и вообще нѣтъ тупиковъ для тѣхъ, кто не покинуть Богомъ. Нѣтъ тупика для Сони: «Нѣтъ, Богъ не допуститъ этого!» восклицаетъ она, когда Раскольниковъ рисуетъ ей перспективы, что ожидаютъ ея маленькую сестру... И съ этой вѣрой, Соня идетъ по крестному пути: она жертва зла, но не орудіе, не слуга. То, чего Раскольниковъ изъ-за «гордости» своей не понималъ въ Сонѣ. Даже для Мармеладова есть вѣчность, стало быть нѣтъ тупика. И онъ и всѣ «пьяненькія свиньи», безвольные и безотвѣтственные, именно за сознаніе своей недостойности будутъ прощены... «И тогда всѣ поймутъ... и Катерина Ивановна тоже *пойметъ*... Да придетъ Царствіе Твое!» восклицаетъ Мармеладовъ, заливаясь пьяненькими слезами, на колѣняхъ посреди кабака. Онъ провидитъ выходъ изъ тупика. Не видитъ этого выхода только Раскольниковъ, ожесточившійся, отринувшій Бога и ушедшій въ себя, чтобы въ своей скорлупѣ наслаждаться своимъ страданіемъ. Такъ же нѣкоторые герои Достоевскаго въ ожесточеніи подпольномъ начинаютъ «любить» свою зубную боль.

Глубоко интересна архитектура «Идіота» и «Бѣсовъ», но размеры очерка не позволяютъ намъ анализировать эти романы.

Да, правда, что у Достоевского всегда необычайное нагромождение событий, по большей части ужасных. Обычно половина всего романа развертывается на протяжении нѣсколькихъ часовъ, такъ напр. въ «Преступленіи и Наказаніи», въ «Идіотѣ», въ «Подросткѣ», въ «Братьяхъ Карамазовыхъ». Само по себѣ такое скопленіе, сгущеніе событий, есть вещь маловѣроятная, если не невозможная, — и хотя добрая половина «Обломова» занята описаніемъ одного лишь утра, зато тамъ нѣтъ никакихъ событий, а у Достоевского сплошь, какъ изъ рога изобилія, сыплотся сюрпризы одинъ другого трагичнѣе.

Вотъ именно этой-то стороны и не слѣдуетъ упускать изъ виду: Достоевскій трагикъ, трагическій писатель. Трагического, какъ и просто сильнаго драматическаго эффекта не можетъ быть тамъ, гдѣ событія происходятъ «реально», т. е. правильнѣе говоря *обычно*, слѣдовательно, изрѣдка. Для драматическаго эффекта событія должны быть сконцентрированы. Въ этомъ и сущность театра, гдѣ на протяженіи двухъ-трехъ часовъ передъ зрителемъ развертывается столько событий, что не хватило бы на нѣсколько жизней.

Д. С. Мережковскій отмѣчаетъ, что Достоевскій, единственный въ наше время, держался близко знаменитыхъ трехъ единствъ, которыя представляютъ собой чрезвычайно цѣнный историческій компромиссъ между требованіями драматическаго искусства и правдоподобіемъ. Не даромъ Достоевскій любилъ Федру и восхищался великимъ Расиномъ, котораго такъ не любилъ Толстой и который остается книгой за семью печатями для большинства русскихъ. И, можетъ быть, это простая случайность, что Достоевскій писалъ свои трагедіи въ видѣ романовъ, а не пьесъ для театра.

Эстетика Достоевскаго вытекаетъ изъ его характера трагическаго писателя, а этотъ трагическій характеръ міровозрѣнія нерѣдко является для насъ препятствіемъ къ пониманію Достоевскаго. Реалистическая литература воспитала насъ больше всего на образцахъ эпоса и лирики, за рѣдкими исключеніями, вродѣ трагическихъ сценъ въ «Господахъ Головлевыхъ» или въ «Обрывѣ», и т. д., реализмъ не поднялся до трагическаго, а наоборотъ, постепенно опустился до почти этнографическаго «быта». Внѣ бытовой обстановки, рѣзкій крикъ, сгущенныя краски намъ кажутся «неестественными», чеховскія сумѣрки, полутона — на нашъ взглядъ болѣе «правдивы». Понадобилась работа цѣлаго поколѣнія, труды Д. С. Мережковскаго, Л. Волынскаго, чтобы научить насъ видѣть въ Достоевскомъ иное, чѣмъ бытописателя, а въ какомъ-нибудь Раскольниковѣ не просто представителя психологіи «голодающаго студенчества», что видѣлъ въ немъ Писаревъ.

Внѣшнимъ, доступнымъ для взгляда центромъ романовъ Достоевскаго является всегда убійство, т. е. преступленіе. Къ этому центру стремятся всѣ событія и, чѣмъ ближе къ нему, тѣмъ ускореннѣе и нагроможденнѣе. Иногда, какъ напр. въ «Идіотѣ», центръ этотъ есть вмѣстѣ съ тѣмъ и развязка, стало быть, конецъ романа. Но по большей части, центръ внѣшній и внутренняя развязка, catharsis не совпадаютъ: Раскольниковъ переживаетъ внутреннее потрясеніе и «очищается» только на второмъ году каторги. *)

Преступленіе, и самая яркая его форма — убійство человека человекомъ — является трагическимъ узломъ потому, что только на пути столкновенія съ божескими и человѣческими заповѣдями и можетъ выявиться вся сущность человека, его сила и его слабость, его величіе и его паденіе. Личность противопоставляется Божеству или сатанѣ, происходитъ конфликтъ между сознающей себя волей и всѣмъ, что есть стихія: страсть, инстинктъ, похоть, извращенность...

Главные трагическіе персонажи Достоевскаго трепещутъ за свою индивидуальность, вѣка русской исторіи не воспитали индивидуальности среди русскихъ и не закрѣпили ее традиціями или увѣренностью въ успѣхъ достижений, — изъ-за этой-то слабости ихъ влечетъ къ себѣ небытіе, и они заигрываютъ съ нимъ; голова кружится на краю бездны, и тянетъ броситься туда. Такъ бабочку влечетъ на огонь, такъ птица, замороженная глазами пифона, не помня себя отъ ужаса, летитъ въ его пасть. Не одни Карамазовы любятъ заглядывать въ обѣ бездны, но и дематериализованный князь Мышкинъ чувствуетъ даже въ толпѣ позади себя взглядъ Рогожина, и его тянетъ туда, въ ту душную глухую комнату, гдѣ на постели за пологомъ, съ ножомъ въ груди лежитъ Настасья Филипповна.

Персонажи Достоевскаго выявляются дѣйствіемъ, либо діалогомъ, либо, наконецъ, своими переживаніями. Но и діалоги и переживанія всегда имѣютъ драматическій характеръ, это всегда состязаніе, борьба, битва не на жизнь, а на смерть между двумя индивидуальностями, хотя бы онѣ и жили въ одной человѣческой особи. На внѣшнія черты своихъ героевъ авторъ крайне скупъ, хотя бы уже потому, почему скупъ на подобныя «ремарки» драматическій писатель: это дѣло интерпретаціи, дѣло режиссера, актеровъ, читателя.

*) Къ слову сказать, и вопреки мнѣнію Л. Шестова, Достоевскій правъ и эстетически и психологически, кончая свой романъ на той сценѣ, гдѣ Раскольниковъ преклоняется передъ Соней, въ сознаніи своего *героя*. Съ этого момента начинается «исторія постепеннаго перерожденія человека», что «могло-бы составить тему новаго разсказа — но теперешній разсказъ нашъ конченъ», ибо кончена *трагедія*.

Но если мы и не «видимъ» его персонажей, это намъ не мѣшаетъ ихъ безошибочно различать, ибо, повторяю, они всегда дѣйствуютъ — въ отличіе отъ обычно бездѣйствующихъ героевъ русской литературы — и дѣйствуютъ каждый по-своему.

Нельзя сдѣлать упрека Достоевскому въ томъ, въ чемъ можно упрекнуть Толстого: его герои имѣютъ свой опредѣленный языкъ, и отнюдь не говорятъ всѣ языкомъ автора, и это несмотря на то, что они не картавятъ, какъ Денисовъ и не приговариваютъ «тае». Дѣло въ томъ, что персонажи Достоевскаго внутренне такъ индивидуальны, ихъ личность такъ рѣзко схвачена въ ея сущности, и схвачена изнутри, что внѣшніе зрительные и слуховые образы явились бы, «пожалуй», излишнимъ привѣскомъ. Вспомнимъ стремленіе Толстого охватить при помощи образнаго слова всю сложность дѣйствительности, заставить насъ видѣть, слышать, осязать, даже обонять реальность, его — имъ самимъ несознаваемое стремленіе — заморозить магическимъ словомъ міръ и вновь возсоздать его при помощи слова, — и мы поймемъ, что реализмъ и образность мѣшали бы драматичности произведеній Достоевскаго, отвлекая вниманіе на внѣшнее и утяжеляя ходъ дѣйствія. Античные трагики въ этомъ отношеніи похожи на Достоевскаго.

Все вниманіе Достоевскаго сосредоточено на поступкахъ персонажей, описаній у него почти нѣтъ. Онъ и не умѣетъ описывать. Достаточно указать картину «богатаго, роскошнаго (!) деревенскаго коттеджа, въ англійскомъ вкусѣ», приснивагося Свидригайлову. Но Достоевскій незабываемо передаетъ впечатлѣніе, атмосферу рогожинскаго дома, трактировъ на Садовой, Петербургъ въ іюльскіе дни, — правда, атмосфера этихъ переулковъ и площадей почти вездѣ одна и та же.

Не умѣя «описывать», Достоевскій умѣетъ такъ рассказывать, что вычитанныя у него сцены никогда не изгладятся изъ памяти, но чѣмъ дальше уходятъ онѣ въ прошлое, тѣмъ больше собственное наше воображеніе одѣваетъ ихъ въ недостающую имъ плоть. Возможно-ли забыть сцену у Настасьи Филипповны, гдѣ князь Мышкинъ проситъ ея руки, или когда вся свора ухаживателей бѣснуется въ изступленіи передъ каминомъ, въ которомъ горятъ сто тысячъ рублей; или сцена забиванія клячки передъ кабакомъ, или смерть Степана Трофимовича, заканчивающаго свои странствія подобно Дон-Кихоту, или Раскольниковъ и Соню, склонившихся надъ Вѣчной книгой, или Мармеладова въ кабакѣ... всего не перечешишь.

Драматизмъ и дѣйственность въ произведеніяхъ Достоевскаго есть не что иное, какъ отраженіе его собственнаго міровоззрѣнія, драматическаго, а вѣрнѣе, трагическаго въ своихъ основахъ.

Міръ поляризованъ. Добро и зло, Христось и Великій инквизиторъ, Богъ и сатана, Мадонна и Содомъ — вотъ нѣкоторыя изъ полярностей міра. Между ними идетъ постоянная борьба. Доброе и злое начала борются не только за предѣлами нашего міра, но и здѣсь, на землѣ, въ человѣчествѣ и въ сердцахъ каждой личности.

Борьба этихъ двухъ началъ тѣмъ страшнѣе и тѣмъ трагичнѣе, что человѣческая личность, одновременно и борющаяся сторона и арена борющихся въ ней силъ, абсолютно свободна. Она не ждетъ ни награды ни наказанія извнѣ. Она свободна выбирать между Мадонной и Содомомъ. Это-то и есть самое ужасное. Этой-то свободы, свободы выбора и боится человѣкъ. Потому-то ему и кажутся и добро и зло одинаково равноцѣнными. Потому-то онъ и теряетъ способность различать между Христомъ и Инквизиторомъ, оба ему кажутся прекрасны, но Инквизиторъ въ его глазахъ человѣчнѣе, ибо онъ снимаетъ съ человѣка бремя свободы, т.е. отвѣтственности.

Еще и потому трагично существованіе человѣка, что добро не можетъ окончательно восторжествовать въ предѣлахъ нашего міра, ограниченнаго временемъ и пространствомъ. Здѣсь добро и зло идутъ рядомъ, какъ параллельныя линіи, чтобы встрѣтиться въ безконечности. И Богъ здѣсь, въ мірѣ нашемъ, есть Богъ страдающій, и никогда Богъ торжествующій. Когда Раскольниковъ на каторгѣ склонилъ колѣни передъ Соней, онъ склонился передъ страдающимъ Богомъ, котораго она носила въ себѣ. Теперь Раскольникову обезпечено спасеніе, ибо онъ приобщился къ мукамъ страдающаго божества.

Это дуалистическое міровоззрѣніе, преломленное сквозь христіанство, проникаетъ собою все творчество Достоевскаго вплоть до его эстетики. Въ архитектурникѣ его произведеній мы встрѣтимъ постоянно сочетанія свѣта и тѣни, многіе изъ его персонажей настолько же полярны, какъ и дополнительные другъ къ другу: Идіотъ и Рогожинъ, Дуня и Свидригайловъ, Раскольниковъ и Соня, и т. д. Своими параллельными линіями, идущими изъ нѣдръ земныхъ и устремляющимися къ небесамъ; этими противоположеніями свѣта и тѣней, сочетаніями попережку святыхъ ликовъ и химеръ, наконецъ просвѣтомъ въ вѣчность, льющимъ свѣтъ откуда-то съ высоты

въ мракъ земныхъ трущобъ — твореніе Достоевскаго наводитъ на мысли о колоссальномъ готическомъ соборѣ.

Такъ архитектурно задумывалъ свои произведенія Достоевскій, но онъ самъ жаловался, что нужда, бѣдность были причиной того, что онъ всегда портилъ замысль. И почти въ каждомъ романѣ Достоевскаго мы найдемъ растянутости, незаконченности, словоизверженіе, неряшливость. Но это детали. Въ цѣломъ же, Достоевскій, можетъ быть, единственный русскій писатель, обладавшій архитектурнымъ геніемъ.

Мы стремились показать, насколько эстетика Достоевскаго обусловлена его характеромъ драматическаго писателя, а драматизмъ творчества есть не что иное, какъ отраженіе его трагическаго міросозерцанія. Было бы возможно, продолжая нашъ анализъ, обнаружить, что Достоевскій глубочайшими корнями связанъ съ русскимъ народомъ и воплощаетъ его все еще безуспѣшные, безсильные порывы сбросить съ себя путы того біологическаго существованія, главнѣйшимъ завершеніемъ котораго является Л. Толстой. Въ этомъ отношеніи оба великіе писателя полярны и дополнительны другъ другу. Если Толстой кажется намъ выходцемъ изъ до-гомеровской эпохи, то Достоевскій, это—наше Средневѣковье, и тотъ и другой подлежатъ преодолѣнію.

Сергѣй Карцевскій.

Strasbourg.