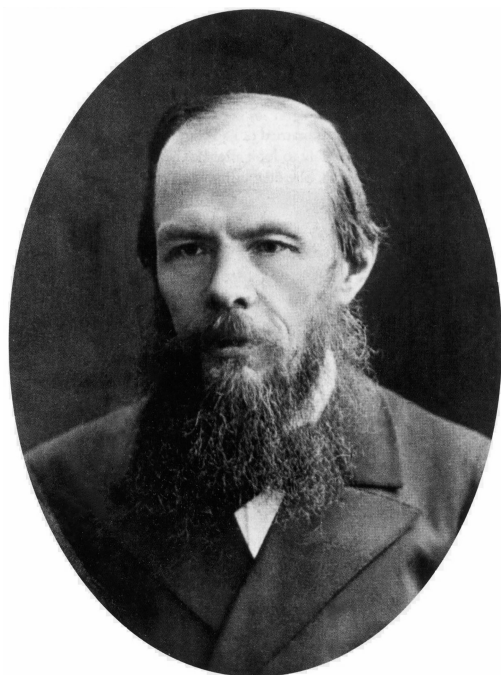


Boris Michajlovič Engel'gardt

IL ROMANZO IDEOLOGICO DI DOSTOEVSKIJ

Traduzione, introduzione e note di Rosa Pia Nasto

Prefazione di Guido Carpi



ANTONIO STANGO EDITORE

Saggi

© Rosa Pia Nasto 2021

Per *Il teorico invisibile* © Guido Carpi 2021

© Antonio Stango Editore (Piazza della Repubblica, 2 – 52100 Arezzo) 2021
www.stangoeditore.com – www.facebook.com/antoniostangoeditore

Boris Michajlovič Engel'gardt

**IL ROMANZO IDEOLOGICO
DI DOSTOEVSKIJ**

Traduzione, introduzione e note di Rosa Pia Nasto

Prefazione di Guido Carpi

ANTONIO STANGO EDITORE

Il teorico invisibile

Nell'assai affollato *parterre* degli studi teorico-letterari che fiorirono nella Russia sovietica degli anni Venti vi è la categoria specifica del "teorico invisibile": figure che per profondità di analisi e originalità di prospettiva non avevano nulla da invidiare a chi è poi entrato a buon diritto nella storia del pensiero teorico-letterario, ma rimaste ai margini e progressivamente scivolate in un oblio che non di rado compromette anche la ricostruzione delle principali linee biografiche.

Tale destino è toccato a Boris Isaakovič Jarchò, apostolo dei metodi matematico-quantitativi nell'analisi letteraria, e al fondatore dell'analisi fenomenologica del verso, Maksim Maksimovič Kenigsberg; a Lev Vasil'evič Pumpjanskij, pioniere degli studi sul classicismo russo, e all'*enfant terrible* del metodo "sociologico-formale", Boris Ignat'evič Arvatov. Una sorte non diversa è toccata a Boris Michajlovič Engel'gardt (1887–1942), studioso capace di coniugare un respiro teorico non comune a un'estrema versatilità nell'esercizio pratico dei propri assunti metodologici sul concreto materiale letterario.

Rampollo di una famiglia già distintasi sui versanti della cultura, dell'agronomia e dell'impegno civile (la nonna Anna Nikolaevna era stata un'importante attivista del movimento per i diritti delle donne), Engel'gardt si forma in Germania presso i più rinomati filosofi neokantiani dell'epoca e, tornato a Pietroburgo nel 1911, approfondisce le proprie competenze storico-letterarie frequentando, tra l'altro, quel seminario puškiniano del professor Semën Afanas'evič Vengerov da cui sarebbe poi uscita un'intera pleiade di studiosi. Dopo la rivoluzione si trova per un paio d'anni nella remota Vologda, e dal 1920 è nuovamente a Pietroburgo con l'incarico di professore di "Teoria della poesia" presso l'Istituto statale di storia delle arti (GIII), base logistica del movimento formalista riunito nell'OPOJAZ: pro-

prio in un confronto continuo coi colleghi formalisti (di cui sarà estimatore ma anche attento critico), Engel'gardt matura e definisce le proprie concezioni metodologiche e teorico-letterarie. Arrestato nel 1930 e confinato a Nord, presso il cantiere del Canale Mar Bianco – Mar Baltico, Engel'gardt viene liberato nel 1932 e fa ritorno a Leningrado in forma semiclandestina. Si guadagna da vivere prendendo parte come *ghostwriter* a edizioni di classici, ad adattamenti letterari per l'infanzia e pubblicando articoli divulgativi sui temi più diversi; pur costretto ai margini del mondo accademico, egli accoglie nel suo appartamento il fior fiore dell'intellettualità: dai vecchi colleghi del GIII a poeti in disgrazia come Anna Achmatova, ed è un vero peccato che di quelle serate non rimangano quasi vestigia memorialistiche¹. Muore il 25 gennaio 1942 nella Leningrado sotto assedio nazista.

A costituire la base metodologica delle teorie e della pratica ermeneutica di Engel'gardt è la tradizione neokantiana, nella specifica versione datane da Heinrich Rickert, fondatore della cosiddetta “scuola di Baden” e uno dei principali esponenti del movimento: partendo dall'assunto che «conoscere significa rappresentare» il neokantismo considera la realtà come risultato dell'attività della coscienza, una costruzione in base alla selezione-combinazione dell'empiria sensibile da parte di forme logiche insite *a priori* nel soggetto individuale².

Proiettando questi assunti generali sul materiale offerto dalla letteratura, Engel'gardt giunge ben presto a una concezione di quest'ultima come «patrimonio culturale dotato di una propria specificità e perciò contenente in se stessa il proprio scopo»³. Tale impostazione è già evidente in una *Rassegna critica* stilata nel 1918-1919 e posta poi a fondamento tanto dell'attività didat-

¹ A. N. Boldyrev, *Osadnaja zapis' (Blokadnyj dnevnik)*, Sankt-Peterburg 1998, pp. 56, 57.

² Vedi ad es. H. Rickert, *Der Gegenstand der Erkenntnis: Einführung in der Transzendentalphilosophie*, 2° Ausg., Tübing u. Leipzig 1904, pp. 75-84.

³ A. B. Muratov, *Metodologičeskie idei B. M. Engel'gardta (Posleslovie)*, in: B. M. Engelgardt, *Fenomenologija i teorija slovesnosti*, Moskva 2005, p. 366.

tica al GIII quanto dei principali saggi che Engel'gardt riuscirà a dare alle stampe: «L'oggetto della storia della letteratura non è la storia delle opere letterarie o del pensiero espresso poeticamente etc., ma è la storia della creazione e della percezione (dei processi nella coscienza) poetica considerati dal punto di vista della loro intrinseca teleologia (ossia da un punto di vista normativo)», col che la storia della letteratura «ottiene un'indipendenza totale» nel sistema delle discipline storiche⁴.

Nel frammento di una monografia su *L'estetica della parola* a cui lavorerà per tutti gli anni Venti senza portarla tuttavia a compimento, Engel'gardt nota come «i concetti fondamentali» della teoria della letteratura – ossia «forma e contenuto, idea e immagine, materiale e stile etc.» – nascano non da un'analisi intrinseca dell'oggetto in sé, ma «sorgano sulla base dell'esperienza “del lettore”, ossia *nel processo di analisi che lo studioso effettua nei confronti del contenuto della percezione che lui stesso ha avuto dell'opera d'arte*»⁵. Riacciandosi alle teorie dello storico dell'arte Richard Hamann, Engel'gardt scinde la questione sulla valenza estetica di un oggetto, che si può porre in tre modi: la valenza estetica come tale, l'orientamento estetico della coscienza e la valenza estetica della struttura di un'opera d'arte come oggetto estetico. L'estetica, aggiunge Engel'gardt sempre seguendo Hamann, non si può costruire come si costituiscono le scienze naturali, le quali operano con concetti a cui corrisponde «un oggetto costante nel suo significato reale»; l'estetica, invece, «*nella sfera della realtà non ha un oggetto costante, identico a se stesso*. Essa possiede il proprio oggetto non nella sfera dei contenuti fattuali dell'esperienza, ma nella sfera dei *significati* di tali contenuti»⁶.

Seguono ulteriori distinzioni che Engel'gardt svilupperà e

⁴ B. M. Engelgardt, *Fenomenologija i teorija slovesnosti*, cit., p. 147.

⁵ Ivi, p. 26.

⁶ Ivi, p. 18.

amplificherà nel suo trattato sulla scuola formale, prendendo spunto dal Mark Twain di *Life on the Mississippi*. Come nota, infatti, il popolare scrittore americano, la percezione del paesaggio fluviale da parte del passeggero si differenzia nettamente da quella del pilota del battello: per il primo, tanto il paesaggio nel suo complesso quanto i suoi dettagli hanno una valenza intrinseca, per sé stessi, e dunque estetica, mentre il secondo attribuisce importanza a ciò che vede in nome di significati estrinseci, che costituiscono l'unico oggetto della sua attenzione. Dunque, «il valore estetico di un determinato contenuto della coscienza consiste innanzitutto nella sua autosignificazione [*samoznačimost'*]»⁷.

La differente predisposizione dei fenomeni naturali a divenire oggetto di percezione estetica dipende dal «grado di organicità con cui un determinato costrutto partecipa all'unità della natura, e in particolare al sistema dell'unità cosmica»: secondo Engel'gardt, ciò spiegherebbe perché – ad esempio – la volta stellata o un'aquila in volo sarebbero oggetto di percezione estetica più facilmente di un verme che si contorce, il corpo umano sarebbe “più bello” di una macchina etc. Ma in ogni caso la «significazione estetica» di un fenomeno naturale, ossia la possibilità di percepirlo esteticamente «è condizionata dalla presenza di una serie di momenti aventi carattere extraestetico per quanto riguarda lo scopo immanente a cui sono indirizzati»; vale a dire: l'aquila si libra e il verme si contorce per motivi che *in sé* – nella loro determinazione oggettuale – non prevedono l'effetto estetico come dominante costruttiva. Per quanto riguarda invece l'opera d'arte, essa «a differenza del fenomeno naturale [...] è caratterizzata innanzitutto da uno specifico orientamento “artifi-

⁷ B. M. Engel'gardt, *Izbrannye trudy*, Sankt-Peterburg 1995, p. 56. Il concetto di «autosignificativo» / «autosignificazione» [*samoznačimyj / samoznačimost'*] – o «carattere intrinseco del valore significativo» – svolge un ruolo centrale anche nel trattato incompleto di filosofia morale di Michail Bachtin *K filosofii postupka* (*Per una filosofia dell'atto responsabile*, 1920-1924). Cf. F. Volpi (a cura), *Dizionario delle opere filosofiche*, Milano 2000, pp. 132-133.

cioso” della serie oggettuale determinata [*veščno-opreделennyj rjad*] verso la sua percezione come contenuto autosignificativo. In forza di ciò, la significazione estetica è qui la dominante teleologica del costruito»; il processo di creazione artistica è dunque un deliberato «*processo di orientamento della serie oggettuale determinata verso l'autosignificazione*». Tale processo prevede in primo luogo il momento della «*neutralizzazione estetica*» (definito da Hamann «isolamento estetico»): il depotenziamento sistematico di tutti i riferimenti estrinseci, ovvero l'eliminazione dei possibili appigli per un punto di vista sull'oggetto che esuli dall'autosignificazione; ma la «neutralizzazione estetica» priva il materiale di quelle valenze «extrasignificative» che in precedenza gli garantivano buona parte dell'attenzione e dell'interesse da parte dei percettori, e dev'essere dunque compensata da un secondo momento: quello della «*concentrazione estetica*», che compatta ed esalta i tratti propriamente autosignificativi della serie percettiva dell'oggetto, potenziandone così la capacità di attirare l'attenzione del soggetto percettore⁸.

Sulla base di tali presupposti, Engel'gardt solidarizza coi formalisti, almeno finché si considera la serie verbale – ossia la specifica “serie oggettuale determinata” dell'arte verbale – come *atto comunicativo*. In questa prospettiva, Engel'gardt accetta molte congetture della scuola formalista: dalla «poesia [...] come *atto linguistico che ha come fine l'espressione*» (Roman Jakobson) all'«arte come procedimento» (Viktor Šklovskij); dalle ricerche di Jurij Tynjanov sullo *specificum* del linguaggio poetico, fino addirittura al postulato della *zaum'*, o “lingua trans-

⁸ B. M. Engel'gardt, *Izbrannye trudy*, cit., pp. 59- 63. Cf. la posizione di Boris Jarcho: «È altrettanto fallace che le immagini vengano selezionate in poesia in forza della loro connessione con l'economia, quanto l'affermazione opposta di Engel'gardt [...] che la selezione si compia secondo il principio della minore utilitarità possibile»; secondo Jarcho «siamo costretti a lasciare aperta la questione sul perché venga selezionato questo o quello, e a limitarci alla mera tecnica per definire cosa di preciso sia stato selezionato. E anche questo è tutt'altro che affar semplice» (B. I. Jarcho, *Metodologija točnogo literaturovedenija: Izbrannye trudy po teorii literatury*, Moskva 2006, p. 275).

mentale”, ovviamente non come utopia futurista, bensì in qualità di «principio-limite metodologico» dal cui punto di vista «va osservata un’opera poetica come fatto estetico, una volta che consideriamo la lingua come un sistema di comunicazione verbale»⁹. Così Engel’gardt formula la propria “piattaforma comune” coi formalisti:

Dal punto di vista comunicativo l’opera poetica, come struttura esteticamente rilevante (oppure: nei suoi elementi esteticamente rilevanti) è un’unità complessa di mezzi espressivi, dove con mezzi espressivi s’intende la parola nella sua specifica determinatezza oggettuale, con l’esclusione dal complesso comunicativo di tutto ciò che può venire pensato in un formato non verbale, come puro contenuto del messaggio¹⁰.

Il fatto è che, per Engel’gardt, il linguaggio non è solo – e non tanto – *comunicazione*: il suo principale aspetto funzionale è quello di «forma specifica di divenire del pensiero nel suo prodursi [*stanovjaščajasja mysl’*]»¹¹. Qui entra in gioco quello che Gustav Špet aveva a suo tempo definito «significato nominativo», ossia il significato posseduto dalla parola isolata, e che «sbiadisce nel processo di collegamento di tale parola con l’unità concettuale del contenuto complessivo»¹². Il “significato nominativo” delle parole non concorre alla formazione del senso logico generale del testo, del suo contenuto: dunque esso «può essere inserito nel sistema dei mezzi espressivi puri e può essere sottoposto ad analisi dal punto di vista formale»; ma d’altra parte il “significato nominativo” della parola poetica si carica ad ogni passo di valenze simboliche e di associazioni suggestive che Engel’gardt chiama «figuralità [*obraznost’*] nominativa»:

⁹ Ivi, pp. 74, 75.

¹⁰ Ivi, pp. 71, 72.

¹¹ Ivi, p. 68.

¹² Ivi, p. 80. Cf. G. Špet, *Estetičeskie fragmenty*. Vyp. 2, Petrograd 1923, p. 28 e segg.

questa, dal punto di vista comunicativo, non può non essere considerata un particolare livello del significato (quel livello che garantisce l'integralità semantica del testo) e non ricade dunque nella "serie oggettuale determinata". Tale paradosso «fa del problema della figuralità il tallone d'Achille della scuola formale, dato che i suoi metodi sono impotenti di fronte ad essa, così come di fronte al problema dell'organizzazione estetica del senso verbale integrale»: se ne esce solo rinunciando al punto di vista comunicativo sul linguaggio e considerando quest'ultimo «come una forma particolare di oggettivazione del pensiero»¹³.

Sul «problema dell'oggettivazione verbale delle strutture di senso», Engel'gardt è assai più esplicito in un frammento non a caso rimasto inedito, dove risalta l'irrazionalismo di tali concezioni e la loro distanza siderale dall'ortodossia marxista in voga al tempo: l'identità fra l'organica concatenazione delle unità di senso e la serie oggettuale delle unità linguistiche si dà tramite un immediato e istintivo «momento di denotazione [*označenie*], di designazione [*oznamenovanie*]», ossia tramite una «potenza simbolica» che instaura fra le due serie un «legame simbolico» primordiale e irriflesso; con "simbolo", Engel'gardt intende «una struttura dalla valenza conoscitiva, in cui l'oggetto della conoscenza è dato nel pensiero in modo non immediato, ma tramite la designazione da parte di un altro oggetto»¹⁴.

La lingua è dunque naturalmente simbolica, secondo la formula:

$$S = Ek \rightarrow O\upsilon,$$

dove *S* sta per simbolo, *E* per equivalente simbolico (*k*: costante) e *O* per oggetto del simbolo (*v*: variante). Ma se ciò vale per ogni parola, esiste allo stesso tempo una serie particolare di parole in cui *Ek* non consiste di una mera forma sonora (*fs*), ma possiede

¹³ B. M. Engel'gardt, *Izbrannye trudy*, cit., pp. 81-83.

¹⁴ B. M. Engel'gardt, *Fenomenologija i teorija slovesnosti*, cit., pp. 43, 125.

anche una forma interna (*fi*)¹⁵, «per la quale la forma sonora rappresenta l'equivalente e che a sua volta funge da equivalente del significato»¹⁶. Tali «costrutti verbali complessi» proiettano su *Ov* un ulteriore *significato figurale*, ossia un simbolo di “secondo livello”, gamma potenzialmente inesauribile di associazioni secondarie, suggerite al percettore dalla non coincidenza di forma sonora e forma interna e dal loro proiettarsi l'una sull'altra, secondo la formula:

$$S2 = (fs + fi + signif.) Ek \rightarrow (signif.) Ov.$$

Un sintagma, un costrutto frastico o un intero testo costituito da tali parole-simboli “di secondo livello” generano un complessivo *senso figurale*, secondo la formula:

$$S2 = n + 1 (fs + fi + signif.) Ek \rightarrow (\text{senso}) Ov.$$

E dunque, l'opera d'arte verbale è un artefatto il cui orientamento verso l'autosignificazione (comune a ogni opera d'arte) consiste nel fatto che la serie oggettuale – ossia il sistema dei costrutti linguistici – è depurata dai riferimenti al contesto extraestetico (pragmatico, logico, discorsivo, razionale etc.), in modo che il

¹⁵ Usato da Engel'gardt in un senso affine a quello di «significato nominativo», il concetto di «forma interna» risale a Wilhelm Von Humboldt (*innere Sprachform*) e si diffonde nel pensiero linguistico russo per il tramite di Aleksandr Potebnja, che in *Mysl' i jazyk* (*Pensiero e linguaggio*, 1862) ne fa la pietra angolare della propria concezione. Secondo Potebnja, la «forma interna» di una parola (contrapposta alla “forma esterna” della pura combinazione di fonemi) è il suo «immediato significato etimologico» ed esprime sempre un solo tratto distintivo di essa, mentre nel «contenuto soggettivo» ve ne possono essere molti; ad esempio *okno* [“finestra”] è affine a *oko* [“occhio”] e significa «ciò verso cui si guarda o da cui proviene la luce, e non include alcuna allusione non solo alla cornice etc., ma neppure al concetto di “apertura nel muro” [...] La forma interna della parola è il rapporto del contenuto del pensiero con la coscienza, essa mostra come una persona si rappresenta il suo proprio pensiero». Le parole in cui le due “forme” non coincidono danno come risultato non un concetto (una parola/termine), ma una parola/immagine dotata di un'inesauribile molteplicità di senso, ovvero un simbolo: «Dunque, il simbolismo della lingua può essere definito la sua poeticità; al contrario, l'oblio della forma interna ci sembra la prosaicità della parola» (A. A. Potebnja, *Slovo i mif*, Moskva 1989, pp. 98, 99, 160).

¹⁶ B. M. Engel'gardt, *Fenomenologija i teorija slovesnosti*, cit., p. 127.

sensu scaturisca unicamente dalla peculiare valenza simbolica dei costrutti linguistici stessi, derivante dall'interpretazione «soggettiva» (che non vuol dire “arbitraria”, ma *individualizzata* nel percettore) della «doppia scansione simbolica»¹⁷. La scala simbolica porta dal significato figurale al senso figurale, e da questo a un'organica visione del mondo che ricomponesse un modello organico di realtà senza appiattirsi sul dato empirico, col che si chiude il “circolo ermeneutico” apertosi con l'assunto che l'estetica è *autosignificazione*:

Il mondo è dato al poeta nelle categorie della sua percezione e organizzazione verbale, come sistema di sensi arcani regolati dalle leggi della parola. Di qui l'importanza – quando si studia la poesia – dei problemi legati alla visione del mondo. La poesia confina non con la realtà, ma con la visione del mondo, e nelle proprie indagini tematiche la sua storia si trova in stretta correlazione con la storia della filosofia¹⁸.

È un vero peccato che Engel'gardt abbia dato così pochi saggi pratici del suo metodo ermeneutico: un brillante saggio giovanile sullo storicismo di Puškin, una disamina del travelogue di Ivan Gončarov *La fregata “Pallada”*, ma soprattutto quel saggio sul “romanzo ideologico” che occupa una posizione di assoluto rilievo nella storia dell'esegesi dostoevskiana.

Proprio la poetica di Dostoevskij esemplifica come meglio non si potrebbe il “circolo ermeneutico” di cui sopra: il punto di partenza è la particolare condizione psicologica dell'intellet-

¹⁷ Ivi, p. 130.

¹⁸ Ivi, p. 138.

¹⁹ *Raznočinec*: persona non nobile di condizione libera senza un ruolo definito nella società cetuale nel XVIII e XIX secolo. Col tempo, la denominazione si estende a persone di varia estrazione (ecclesiastica, mercantile o contadina, piccola burocrazia) che – per aver ricevuto un'educazione superiore – si trovano svincolate dalla propria cerchia di origine ma non possono accedere ai ceti privilegiati. A partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, l'intellettuale-*raznočinec* inizia a minare l'egemonia culturale della nobiltà terriera (vedi G. Carpi, *Storia della letteratura russa*. Vol. 1. *Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'ottobre*, Roma 2016, pp. 331, 332).

tuale-*raznočinec*¹⁹, senza radici nella struttura sociale russa e privo di una tradizione culturale, che – in quanto rappresentante di una «stirpe fortuita» – subisce l’influsso incondizionato di una particolare idea, venendo a trovarsi senza alcuna mediazione sotto il potere di essa. Di qui la definizione di romanzo *ideologico*, che certo non significa romanzo “tendenzioso”, “filosofico” nello spirito del XVIII secolo. Il mondo romanzesco di Dostoevskij si disintegra dunque nei mondi particolari degli eroi, formati dalle idee che “possiedono” questi ultimi: ad ogni eroe di Dostoevskij «il mondo è dato in un aspetto particolare, in conformità col quale egli se ne costruisce una rappresentazione». Nell’opera di Dostoevskij vi sono tre possibili “aspetti”, ed è attraverso uno di essi che i personaggi filtrano la propria visione del mondo e di sé.

Il primo aspetto generale è l’idea dell’«ambiente», regno del determinismo meccanico, dove non c’è posto per il libero arbitrio, e la cui concrezione sul piano della visione del mondo è il tema del «superuomo russo», col suo culto della ragione e dell’«aritmetica sociale», o il «Faust russo», dedito all’«altruismo empirico»: la personalità che mira a trascendere l’Io empirico in una sorta di universalismo astratto, per svolgere una missione universalmente umana e a farsi responsabile dell’umanità intera. Il secondo aspetto è «l’humus», ossia lo spirito nazionale nel suo divenire attraverso la storia, «il regno dello spirito che si forma, dove non c’è ancora il raggiungimento della piena libertà, ma c’è un profondo desiderio di essa, come di un’adorazione disinteressata di ciò che è superiore, e dove, perciò, la questione dei valori è già stata posta»; alcuni personaggi, come Sonja Marmeladova, traducono tale *humus* in una spontanea attitudine all’empatia, mentre altri lo conseguono al termine di un arduo percorso, come Mitja Karamazov: in lui «il desiderio di gioia ha sostituito la sete di piacere, e il dolore per l’umiliazione dell’uomo – la paura della sofferenza; al posto di imprecazioni di assur-

da arroganza ecco l'umiltà, al posto della compassione ecco l'amore per le persone e per la natura». Il terzo aspetto è la «terra», una coscienza religiosa che non porta a rifiutare il mondo, ma ad accettarlo in tutta la sua pienezza, in gioia e piena libertà: a raffigurare con maggior profondità il conseguimento di tale aspetto è, ovviamente, il percorso di Aleša Karamazov.

Con un bizzarro scarto cronologico di una manciata di anni che nel contesto dell'evoluzione politica e culturale della Russia di allora significano moltissimo, l'interpretazione data da Engel'gardt a Dostoevskij rimanda all'atmosfera intellettuale del modernismo d'inizio secolo. Ad esempio, la critica da lui condotta all'*intelligencija* occidentalizzata, rea di aver surrogato le radici spirituali nazionali con un "umanitarismo" che è mero «individualismo negativo o alla rovescia», deriva in linea diretta dalla raccolta di saggi *Pietre miliari (Vechi)*, pubblicata nel 1909 da un gruppo d'intellettuali ex marxisti convertitisi all'idealismo filosofico e al moderatismo politico; in particolare, le posizioni di Engel'gardt risultano assai prossime a quelle di Sergej Bulgakov, il più impegnato fra i vechisti nella propaganda di un necessario ripudio da parte dell'*intelligencija* dell'idea laica di "progresso" in

²⁰ Vedi S. Bulgakov, *L'Eroe laico e l'asceta. Considerazioni sulla natura religiosa dell'intelligencija russa*. In: *La svolta Vechi. L'intelligencija russa tra il 1905 e il 1917*. Milano, 1970. Anche il tema del «Faust russo» risale a Bulgakov: vedi Id., *Ivan Karamazov come tipo filosofico* [1902], in: "Russia Cristiana", 1979, n. 164; Id., *Il prezzo del progresso. Saggi 1897-1913*, Casale Monferrato 1984. Sulle *Pietre miliari* vedi anche G. Carpi, *Storia della letteratura russa*. Vol. 1, cit., pp. 583-584.

L'influenza della critica vechista alle tradizioni d'impegno civile e di radicalismo politico dell'*intelligencija* russa traspare già nel saggio di Engel'gardt sullo storicismo di Puškin (1912-1913, pubbl. 1916), dove l'Evgenij del *Cavaliere di bronzo* è (assai ingenerosamente) bollato come «rappresentante della burocrazia cosmopolita, morta in senso culturale, capace solo di "civilizzare"»; egli è «il famigerato "uomo universale", il russo *citoyen du monde*» e la sua ideologia è «la forma più netta di antropocentrismo» (B. M. Engel'gardt, *Izbrannye trudy*, cit., pp. 203, 206).

Cf. l'analisi del ruolo dell'*intelligencija* nel *Boris Godunov* di Puškin e nel *Revisore* di Gogol' condotta da un teorico della cultura contemporaneo di Engel'gardt e di orientamento e frequentazioni affini: esso è manifestazione di «semifollia [...] spazio vuoto germogliato in vita intellettuale [...] cultura del non-essere» (L. Pumpjanskij, *Klassiceskaja tradicija: Sobranie trudov po istorii russkoj literatury*, Moskva 2000, pp. 570-571, 581-582, 584).

nome di una rigenerazione spirituale in senso religioso²⁰.

A sua volta, il ruolo fatale dell'“idea” nell'autocostruzione della personalità moderna era già stato esemplificato da Dmitrij Merežkovskij con lo Hermann puškiniano, indicato in questo senso come il diretto antecedente di Raskol'nikov²¹, mentre la dialettica che il “russo giusto” istituisce fra «non accettazione del mondo e di se stesso» e «grande “sì” alla vita» rimanda direttamente all'antropologia religiosa formulata da Vjačeslav Ivanov in una serie d'interventi a partire dalla celebre introduzione al libro di Georgij Čulkov *Sull'anarchismo mistico* (1906)²²; il concetto di *humus* così come è formulato nel saggio di Engel'gardt risente invece della ricostruzione del *modus* dionisiaco offerta da Ivanov nel trattato *La religione ellenica del Dio sofferente* (1904). Infine, la bordata polemica finale sui «critici impotenti» che vedono i temi di Dostoevskij come «un'antitesi cristallizzata e come la natura antinomica dell'animo umano», è con ogni probabilità diretta contro Vasilij Rozanov, che nel saggio sulla *Leggenda del grande inquisitore* (1894) offre una lettura di Dostoevskij nel segno di un radicale antinomismo.

Rispetto a questo sistema di coordinate e di rimandi, *Il romanzo ideologico di Dostoevskij* si collocava come relitto isolato e postremo, immerso com'era nei dibattiti di politica culturale di metà anni Venti, fra scrittori “compagni di strada” promossi da Lev Trockij e fautori della “letteratura proletaria”, costruttivisti del LEF dediti alla “letteratura del fatto” e poeti del Komsomol²³. Eppure, la definizione del «romanzo ideologico» offerta da Engel'gardt eserciterà un'influenza duratura sulle teorie letterarie del Novecento, a partire dalle posizioni assunte in merito da

²⁰ D. S. Merežkovskij, *Tolstoj i Dostoevskij*, in: Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 8, pp. 111-112, Cf. B. M. Engel'gardt, *Izbrannye trudy*, cit., p. 203 (nota).

²² Vedi G. Carpi, *Mitopoiesi e ideologia: Vjačeslav I. Ivanov teorico del simbolismo*, Lucca 1994.

²³ Sui dibattiti dell'epoca, vedi Carpi G., *Storia della letteratura russa*. Vol. 2. *Dalla Rivoluzione d'ottobre a oggi*, Roma 2016, p. 54 e segg.

Michail Bachtin: questi, infatti, rende onore al collega che «per la prima volta illumina nettamente le essenziali caratteristiche strutturali delle opere di Dostoevskij e cerca di superare l'unilaterale e astratta ideologicità della loro interpretazione e valutazione»; Bachtin critica però il modello engel'gardtiano secondo cui i tre “aspetti” costituiscono «singole *tappe dello sviluppo dialettico dello spirito*», nega che essi siano «anelli di un'unica serie dialettica» e costruisce un proprio modello dello spazio narrativo di Dostoevskij come «mondo [...] profondamente *pluralistico*», estraneo a qualsiasi idealismo monistico ed assimilabile se mai a una «chiesa come comunione di anime non fuse, dove convergono i peccatori e i giusti»²⁴. In buona sostanza, si tratta di una riproposizione del *logos* orientale – sia platonico che cristiano-ortodosso – contrapposto alla *ratio* latino-cattolica: ma siamo qui in un ambito metafisico che Engel'gardt, da bravo neokantiano e adepto della scuola fenomenologica, lascia consapevolmente fuori dal campo di ogni possibile speculazione.

Guido Carpi

²⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Torino 2002, pp. 36-39.

Introduzione

Essendosi interrogato su quale fosse l'essenza innovatrice e fondamentale dell'opera di Dostoevskij, Engel'gardt (Boris Michajlovič, 15 [27] novembre 1887 — 25 gennaio 1942) si pone all'interno del raggio d'azione di quella che è la *dostoevistica*, e scorge nella produzione dello scrittore l'*idea* come vera colonna portante delle narrazioni: l'intuizione lo porterà a scrivere e pubblicare nel 1922 un saggio intitolato *Идеологический роман Достоевского, Il romanzo ideologico di Dostoevskij*.

Engel'gardt comincia ad argomentare la sua tesi citando alcuni estratti da lettere che Dostoevskij era solito scambiarsi con Majkov e Strachov e che riguardavano il suo rapporto con la realtà. Lo scrittore diceva di sé stesso di essere un realista nel senso più alto del termine, e che il realismo altrui, appartenente alla scuola tradizionale, “мелко плавает”: era superficiale, convenzionale; Engel'gardt dirà che Dostoevskij *non* è superficiale ma “служит минуте”, serve, è puntuale nel descrivere la realtà che lo circonda, che è di base una realtà nuova.

Ma in che cosa è nuova questa realtà? Di che cosa parla veramente Dostoevskij? Dostoevskij presta voce alla “случайное племя”, a quella *stirpe fortuita*, fatta di uomini divorziati dal popolo, che più non riconoscono sé stessi, i loro principî e le loro tradizioni, che anzi le rinnegano; e di questo ha colpa, dice testualmente Engel'gardt, la “semina petrina” che ha trapiantato nella Russia dell'epoca idee che russe non erano, e da cui sono nate convinzioni pericolose che hanno nient'altro che avvelenato l'uomo russo: e cioè, l'eroe di Dostoevskij. Ed è proprio quest'idea, allora, la vera eroina dei romanzi di Dostoevskij, perché essa, nell'uomo indifeso e debole di spirito, si insinua con prepotenza e lo annichilisce completamente, diventando un'*idea*-

forza e, prendendo il posto dell'eroe, si trasforma nel suo stesso spirito. Ma, dice Engel'gardt, Dostoevskij non ha dipinto una realtà statica, bensì una *in divenire*, ed è qui che sta gran parte della sua originalità: egli ha mostrato lo *sviluppo spirituale* di questo popolo casuale, includendolo dialetticamente, in uno schema di tesi-antitesi-sintesi, nei suoi romanzi; prima di addentrarci in questo discorso dobbiamo però considerare la tripartizione che Engel'gardt fa dell'universo dostoevskiano. Questi tre piani, da intendersi in accezione puramente filosofica, sono quelli dell'ambiente, del suolo e della terra (*среда, почва, земля*), che determinano il *principio dell'orientamento dell'eroe nell'ambiente circostante* e costituiscono il punto di partenza della *мировоззрение*, ossia della *Weltanschauung*, di ognuno di essi.

Trovandosi nel primo piano, l'ambiente, l'eroe conosce un mondo di condizioni oggettivamente date e dove ogni evento è concatenato al precedente e al successivo in maniera strettamente *causale e predeterminata*: non c'è, quindi, spazio per la rivoluzione personale. Il secondo piano è quello del suolo, quello dello spirito sociale e nazionale che *creativamente* si fa e si sviluppa, e quindi le questioni di tipo personale e sociale cominciano ad essere sollevate. Guardando a questo piano, l'eroe si dà una meta e cerca di raggiungerla, ma ancora fallisce. L'ultimo concetto, la terra, è il più profondo e spirituale che si possa concepire: qui lo spirito ha trovato la sua completezza, la sua positività, la sua fine, ha concluso la sua sintesi e l'eroe accetta pienamente e con amore il mondo: “Questa è la terra non dissimile dai fanciulli – quella che Alëša Karamazov ha inzuppato di lacrime e giurato di amare”. A questo concetto corrisponde una coscienza non più governata dalla “mente euclidea” e dagli impulsi sensoriali soggettivi del primo regno, né dalla passione superpersonale propria del secondo, ma da norme incrollabili di ordine diverso. A ognuno di questi piani, che fanno da sfondo

alla realtà e alla *Weltanschauung* degli eroi, corrispondono diversi temi (in particolare: tre per il primo, tre per il secondo, uno per il terzo ed ultimo) che indicano le diverse risposte, o le diverse prove, che lo spirito, nel processo del suo sviluppo, attua prima di arrivare alla verità, e cioè alla sintesi.

Per quanto riguarda il primo piano – l’ambiente, quello della coscienza scettica –, nel percepire il mondo come ambiente determinato da cause, l’individuo non trova alcun valore al di fuori di sé: deve cercarlo quindi al suo interno, nel piccolo ambito delle sue inclinazioni ed esperienze: nascono diversi sistemi di egoismo. Il primo tema del primo piano è il tema dell’*oltreuomo russo* – a cui Engel’gardt associa il personaggio di Raskol’nikov, in quanto solo al mondo e perché, per affermare se stesso, annulla l’altro; il secondo tema è quello del *Faust russo*, o dell’*altruismo empirico*: nasce dal fatto che l’eroe, non potendo davvero contare solo su se stesso, si oggettivizza nel mondo esterno e riconosce l’altro, ma in maniera ancora negativa, in quanto immatura verso l’empatia e quindi non sinceramente predisposta all’altro; il terzo tema è quello del *Mefistofele russo* – o dell’*ironia nichilista*, a cui appartiene quell’eroe, quell’individuo che avverte l’irraggiungibilità degli obiettivi generali stabiliti per se stesso, insieme al fatale disaccordo fra ciò che è vero e ciò che è dovuto, e che entra gradualmente nel cerchio dell’esperienza dualistica del mondo: esso crede, ma maliziosamente ride della sua fede, si spinge oltre e già predice il suo fallimento. Così emerge il doppio. Questi tre temi chiudono l’esperienza *totalmente* negativa della vita, e adesso si passa all’antitesi, quindi ai temi del secondo piano. La meta, per Engel’gardt e secondo lui pure per Dostoevskij, è lo spirito perfetto e buono, ma questo spirito deve diventare tale attraverso uno *sviluppo*, e non con la stessa virtù data *a priori* (non conquistata). Quindi, il primo tema del secondo piano, quello dell’*idiota* – o dell’*anima naturaliter christiana*, mostra questa tesi e quanto la figura di Myškin in

realtà non sia un punto di arrivo, come tanti lettori tendono a credere: essa solo a primo impatto è perfetta perché profondamente buona, ma in realtà è fallibile appunto perché non frutto di uno sviluppo: Myškin buono ci è nato, e non è il *Cavaliere Povero*, ma solo un idiota incapace di scelta: un “bambino adulto”, dice Engel’gardt, è sì estraneo alla malizia dell’uomo, ma anche alle complesse esperienze della maturità, e quindi rimane al di fuori del mondo; gli altri due temi sono quello delle *imposture* e delle *maschere* e quello dell’*infiammante cuore diviso*. Al primo di questi ultimi appartiene Stavrogin, eroe dal tragico destino perché schiavo del suo “io” sensibile, del Sé empirico; sì dotato di intelligenza e forza straordinarie, ma inutili perché assoggettate alle pulsioni utilitaristiche dell’Impostore, che alla fine vedrà per sé una sola via d’uscita: l’annullamento fisico del suo “io” sensibile. All’ultimo tema corrisponde il destino di Dmitrij Karamazov, che si tiene fra questo e l’ultimo tema, quello del terzo piano, o della sintesi. Dmitrij è l’eroe ideale per Engel’gardt, perché arriva alla sua verità positiva e stoica partendo da una situazione radicalmente diversa: quindi, cresce e impara dal mondo, alla fine accettandolo. L’ultimo tema dell’ultimo piano è il tema del *russo giusto*, che corrisponde a una persona laica, stoica e serena, capace di amare senza remore e di accettare il mondo liberamente.

Il saggio di Engel’gardt è racchiuso in una *Ringkomposition*, in una struttura ad anello in quanto comincia e termina con dei cenni alla stessa cosa: e cioè, agli errori della critica nei confronti dell’epopea dostoevskiana. Essa, la critica, si è imbrigliata nelle contraddizioni degli eroi dell’autore e non è stata capace di andare oltre; si è trovata di fronte a quello che lui chiama “un muro inespugnabile” perché ha cercato di leggere gli stessi romanzi in luce di una realtà statica, senza mai capire che quella di Dostoevskij, come abbiamo visto, fosse una realtà in divenire, e per questo destinata a non appassire mai. Egli si convinse

anche del fatto che fosse possibile leggere i fatti di Dostoevskij come tappe di un unico percorso, appunto dialettico: questo sarà motivo della grande critica di Bachtin, che ha sì apprezzato di questo saggio l'intuizione dell'idea non più come principio ma come oggetto di rappresentazione, ma che ha anche accusato Engel'gardt di aver monologizzato in termini dialettico-romantici la grande pluralità, che per lui sarà polifonia, del mondo dostoevskiano.

Идеологический роман Достоевского¹

I

Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого Инквизитора, запутываясь в тех протипоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед неразрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными мучительными переживаниями.

В ней нет силы не только для продолжения исключительно богатого идейного содержания романов Достоевского, но и для точки зрения, имманентной его личному отношению к своим героям; беспомощная перед страстной диалектикой жестокого таланта, она неизбежно вовлекается в опасную игру порождаемых им идей, переживаний и образов. Его мысль движется в том же религиозно-философском плане, как и действие романов, и вполне естественно, что у нее не хватает внутренней свободы для объективной оценки слов и поступков представителей “случайного племени”, выведенного в произведениях прозорливца-художника. В этом смысле она похожа на того юношу 30-х годов прошлого столетия, который терзался и болел муками Алеко и Кавказского Пленника в то время, как для самого Пушкина это был уже “ein Ueberwundener Stand-punkt”².

Еще более любопытно отношение к Достоевскому западно-европейских критиков. Для них Достоевский прежде всего русский писатель, раскрывающий перед европейским читателем “хаотическую русскую душу”. Эту-то душу они и хотят объективно изучать по его романам, совершенно не подозревая в своей наивной самоуверенности, что проходящие перед ними “les gentilhommes – seminaristes russes” есть в то же время “les citoyens du monde civilisé”,

Il romanzo ideologico di Dostoevskij¹

I

Se ci si addentra nella letteratura critica russa sulle opere di Dostoevskij è facile notare che, salvo poche eccezioni, essa non si eleva al di sopra del livello spirituale degli eroi prediletti dello scrittore. Né è essa a dominare il materiale in analisi, ma è il materiale a possederla completamente. È ancora lì a imparare da Ivan Karamazov e Raskol'nikov, da Stavrogin e dal Grande Inquisitore, ingarbugliandosi nelle stesse contraddizioni in cui si sono ingarbugliati loro, fermandosi perplessa di fronte ai problemi da loro lasciati irrisolti e inchinandosi con ossequio davanti alle loro complesse e tormentose esperienze.

Essa non ha la forza né di approfondire l'assai ricco bagaglio d'idee contenuto nei romanzi di Dostoevskij, né di elaborare un punto di vista immanente al rapporto personale che egli aveva coi propri eroi; impotente di fronte all'appassionata dialettica di un talento crudele, viene inesorabilmente coinvolta nel pericoloso gioco delle idee, delle esperienze e delle immagini da lui generate. Il suo pensiero si muove sullo stesso piano religioso e filosofico su cui si svolge l'azione dei romanzi, ed è del tutto naturale che gli manchi la libertà intrinseca perché sia possibile una valutazione oggettiva delle parole e delle azioni degli individui della «stirpe fortuita» derivata dalle opere dell'artista-veggente. In questo senso, essa assomiglia a quel giovane degli anni '30 del secolo scorso che si tormentava e soffriva delle pene di Aleko e del Prigioniero del Caucaso, mentre per lo stesso Puškin esse erano già *ein Ueberwundener Standpunkt*¹¹.

Ancora più curioso è l'atteggiamento dei critici dell'Europa occidentale nei confronti di Dostoevskij. Per essi Dostoevskij è soprattutto lo scrittore russo che rivela «la caotica anima russa» al lettore europeo. Gli stessi vogliono studiare oggettivamente quest'anima nei suoi romanzi, completamente inconsapevoli, nella loro ingenua fiducia in sé stessi, che «*les gentilhommes – seminaristes russes*» che gli sfilano davanti sono allo stesso tempo «*les citoyens du monde civilisé*»,

что они только договаривают до конца “последнее слово” западной мысли и что именно ее, бурно разросшуюся на благоприятной почве порвавшего с родной культурной традицией, свободного от всех предрассудков органического быта – русского интеллигентского сознания, и изображает Достоевский. Ибо Достоевский совершенно сознательно противопоставляет своего положительного тип (замечательно, что на западе именно эти герои остаются до сих пор непонятыми вместе с Пушкиным) своим отрицательным героям, представителям оторванной от Запада, отравленной ядом западной цивилизации интеллигенции, – тем героям, которые по преимуществу и поразили воображение западного читателя. Со свойственной русскому духу проницательностью он предугадал грядущую трагедию западной мысли и с необычайной силой и яркостью изобразил ее в своих пророческих творениях. Но на Западе только теперь, кажется, начинают понимать, что та боль и мука, которые нашли такое потрясающее выражение в романах Достоевского – их собственная боль и мука, что “достоевщина” – их личное кровное дело.

Но если отчетливое понимание этого факта лишь в последнее время начинает проникать в душу западного человека, то бессознательно это было почувствовано им уже давно, и здесь следует искать объяснения огромному влиянию Достоевского на западноевропейскую литературу.

В самом деле, только благодаря тому, что в его произведениях нашли свое выражение терзания и скорби сознания, пораженного больной мыслью, характерной для современной Европы вообще, он и мог могущественно влиять на самую идейное содержание западноевропейских литератур, а через них и на всю духовную культуру Запада – и превратиться мало-помалу в “властителя дум” целой Европы. Русские типы Пушкина, их слова и поступки, переживания, мысли и понятия долго еще останутся непонятыми для западного читателя и чуждыми западным художникам. Не те герои Достоевского: они ученые быстро были признаны “своими” на Западе и разбрелись по всей Европе, заселив наиболее

che essi portano semplicemente a compimento l'«ultima parola» del pensiero occidentale e che Dostoevskij descrive proprio il modo in cui questo pensiero ha rapidamente preso piede sul favorevole terreno della coscienza dell'*intelligencija* russa dopo che questa ha rotto con la sua tradizione culturale nativa, ed è perciò libera da tutti i pregiudizi della vita organica.

Poiché Dostoevskij oppone in modo del tutto cosciente il suo eroe positivo (Aleša, Zosima) come tipo nazionale russo (è degno di nota che in Occidente questi eroi non siano ancora compresi insieme a Puškin) ai suoi eroi negativi, rappresentanti di un'*intelligencija* sradicata dall'Occidente, intossicata dal veleno della civilizzazione occidentale: quegli eroi che per la maggior parte hanno colpito l'immaginazione del lettore occidentale. Con l'intuizione tipica dello spirito russo, egli ha previsto la tragedia del pensiero occidentale e con forza e vivacità straordinarie l'ha dipinta nelle sue creazioni profetiche. Ma in Occidente solo adesso, a quanto pare, stanno cominciando a capire che il dolore e il tormento che hanno trovato un'espressione così sorprendente nei romanzi di Dostoevskij sono il dolore e il tormento loro propri, che quel "dostoevschiume" è il loro proprio fatale destino.

Ma se una chiara comprensione di questo fatto solo di recente comincia a penetrare nell'anima dell'uomo occidentale, in maniera inconscia egli lo sentiva già da molto, ed è qui che si dovrebbe trovare la ragione dell'enorme influenza di Dostoevskij sulla letteratura dell'Europa occidentale.

Invero, solo grazie al fatto che nelle sue opere hanno trovato espressione il tormento e il dolore di una coscienza afflitta da quel pensiero morboso che è caratteristico dell'Europa moderna in generale, egli ha potuto esercitare una potente influenza sullo stesso contenuto ideale delle letterature dell'Europa occidentale, e attraverso di esse sull'intera cultura spirituale dell'Occidente, e ha potuto trasformarsi poco per volta nel "sovrano dei pensieri" di tutta l'Europa. I tipi russi di Puškin, le loro parole e azioni, le esperienze, i pensieri e i concetti rimarranno a lungo incomprensibili al lettore occidentale ed estranei agli artisti occidentali. Non così gli eroi di Dostoevskij: essi sono stati rapidamente riconosciuti come "propri" in Occidente e si sono disseminati per tutta l'Europa, andando a popolare

выдающиеся произведения европейской литературы, где они являются соответственно национальным различиям под разными масками и в различных одеждах, но всегда с одним и тем же характерным миропереживанием, с одним и тем же циклом идей и вопросов. Кнут Гамбсун, Роденбах, Пшибышевский, ДьАннунцио, Келлерман и т.д., и т.д. не меньше, чем А. Белый или А. Блок, Сологуб и Л. Андреев, отражают в своих произведениях характеры и схемы романов Достоевского, нередко провозглашая его своим учителем.

Это не значит, конечно, что тот особый “надив мысли и чувства”, которым характеризуется целый ряд замечательных произведений европейской литературы последних десятилетий, обязан своим возникновением исключительно влиянию русского писателя. Само собой понятно, что причин его должно искать в одних условиях европейского духовного разбития в XIX веке, что он – предчувствие грядущего краха мирозерцания, лишенного своей главной основы. В этом смысле Достоевский явился лишь проникновенным выразителем того, что смутно предчувствовалось всеми. С прозорливостью поистине пророческой он ухватил и запечатлел в своих и доньше во многом загадочных произведениях все искания и муки своей эпохи, ее тоску и боль, самые острые противоречия ее духа. В мощных концепциях его романов с исключительной полнотой и яркостью совершалось самосознание современной европейской культуры. Поэтому-то Достоевский и стал тем, что он есть: властителем дум современности, ее вождем и пророком и в то же время мучительной загадкой, которую ради собственного спасения во что бы ни стало должен разрешить современный человек...

История литературы знает несколько аналогичных примеров. Достаточно вспомнить Руссо с его Новой Элоизой, Эмилием и Исповедью или хотя бы Байрона. И его герои прошли по всем странам Европы, и он также терзал и мучил читателя и импонировал критике, долгое время беспомощной против тирании его поэзии. Вот что писал о нем сам Достоевский в 1877 г.:

«Новый исход еще не обозначался, новый клапан не отворился,

le opere più significative della letteratura europea, dove essi indossano maschere e abiti diversi per via delle differenze nazionali, ma sempre con lo stesso caratteristico modo di percepire il mondo, con lo stesso ciclo di idee e di domande. Knut Hamsun, Rodenbach, Przybyszewski, D'Annunzio, Kellerman etc., non meno di A. Belyj o A. Blok, Sologub e L. Andreev, riflettono nelle proprie opere i personaggi e gli schemi dei romanzi di Dostoevskij, spesso proclamandolo proprio maestro.

Ciò non significa, naturalmente, che quel particolare “esplosione di pensieri e sentimenti” che caratterizza un’intera serie di opere notevoli della letteratura europea degli ultimi decenni debba la sua origine esclusivamente all’influenza dello scrittore russo. Va da sé che la sua origine deve essere ricercata nelle generali condizioni dello sviluppo spirituale europeo nel XIX secolo, che esso è premonizione dell’imminente collasso di un’intera concezione del mondo, privata delle sue fondamenta principali. In questo senso, Dostoevskij è stato solo colui che ha saputo dare l’espressione più penetrante di ciò che tutti vagamente presentivano. Con una visione davvero profetica, egli ha afferrato e suggellato, in opere che fino ad oggi rimangono in larga parte enigmatiche, tutte le ricerche e i tormenti della sua era, la sua angoscia e il suo dolore, le contraddizioni più acute del suo spirito. Nelle potenti concezioni dei suoi romanzi l’autocoscienza della cultura europea contemporanea si compiva in maniera eccezionalmente completa e vivida. Ecco perché Dostoevskij è diventato quello che è: il sovrano dei pensieri della modernità, la sua guida e il suo profeta, e allo stesso tempo un doloroso enigma, che l’uomo moderno deve risolvere per la propria salvezza, a tutti i costi...

La storia della letteratura conosce diversi esempi analoghi. Basti ricordare Rousseau con la *Nuova Eloisa*, *l’Emilio* e *Le Confessioni*, o anche Byron. Anche gli eroi di quest’ultimo hanno attraversato tutti i paesi d’Europa, e anche lui ha tormentato e ossessionato il lettore e ha impressionato la critica, per lungo tempo inerme contro la tirannia della sua poesia. Ecco ciò che Dostoevskij stesso scrisse su di lui nel 1877:

«Una nuova via d’uscita non era ancora stata definita, una nuova valvola

и все задыхалось под страшно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его словах зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, и все оно откликнулось ему. Это именно был как бы отворенный клапан; но крайней мере, среди всеобщих и глухих стонов, даже большего частью бессознательных, это именно был тот могучий крик, в котором соединились и согласились все крики и стоны человечества.^{3»}

Таким могучим криком, в котором согласились и соединились все крики и стоны человечества, было – но в гораздо больших размерах – и творчество Достоевского. В его произведениях изнемогает и бьется плененная душа современного человека, задыхающегося под страшно понизившимся пустым небом скептического сознания. И здесь тайна мучительного обаяния его творений, которые терзают и жгут современную душу, неотступно бередя тяжкие раны ее совести, мешая ей хоть на миг успокоиться среди внешних и мнимых решений основных проблем духовного бытия.

Но если история может назвать поэтов, роль которых была аналогична роли Достоевского, то она знает еще другое. Так, например, она может рассказать нам, как-правда, очень медленно и с огромными усилиями – европейское культурное сознание преодолевало байронизм, пока, наконец, он не сделался простым воспоминанием прошлого. Ведь современный читатель уже не отзывается на могучий крик английского поэта. Его бунт и проклятия, его гнев и скорбь, печали и страсти кажутся нам наивным, быть может, несколько аффектированными, и нередко вызывают лишь снисходительную улыбку.

А в связи с этим невольно рождается вопрос: неужели и Достоевскому суждена такая же участь? Неужели и он “устареет”, и читатель грядущего времени будет так же равнодушен, так

non ancora aperta, e tutto stava soffocando sotto l'orizzonte precedente che si era terribilmente abbassato e ridotto sull'umanità. I vecchi idoli erano distrutti. E fu in questo momento che il grande e potente genio apparve, un poeta appassionato. Nelle sue parole echeggiava l'angoscia dell'umanità e la cupa delusione che essa provava nei confronti della propria missione e degli ideali che l'avevano ingannata. Era una musa nuova e inaudita, di maledizione e di disperazione. Lo spirito del byronismo improvvisamente attraversò tutta l'umanità, e tutto gli prestò ascolto. Era proprio come una valvola aperta; ma almeno, tra i lamenti generali e sordi, in gran parte inconsapevoli, fu proprio in quel potente grido che tutti i lamenti e i gemiti dell'umanità si unirono concordi.¹¹¹»

Anche l'opera di Dostoevskij è stata un tale grido potente, in cui tutti i pianti e gli urli dell'umanità si sono uniti concordi, ma in misura molto maggiore. Nelle sue opere l'anima prigioniera dell'uomo moderno langue e si dibatte, soffocando sotto il vuoto e basso cielo della coscienza scettica. È qui il segreto del fascino doloroso delle sue creazioni, che tormentano e bruciano l'anima moderna, infiammando inesorabilmente le gravi ferite della sua coscienza, impedendole di calmarsi anche solo per un momento tra le soluzioni superficiali e illusorie ai principali problemi dell'esistenza spirituale.

Ma se la storia può nominare poeti il cui ruolo fu simile a quello di Dostoevskij, allora sa anche altro. Così, ad esempio, essa può dirci come (è vero, molto lentamente e con grandi sforzi) la coscienza culturale europea ha superato il byronismo, finché alla fine esso non è diventato un semplice ricordo del passato. Dopo tutto, il lettore moderno non risponde più al potente richiamo del poeta inglese. La sua ribellione e la sua maledizione, la sua rabbia e il suo dolore, la sua tristezza e la sua passione ci sembrano ingenui, forse un po' melodrammatici, e spesso causano non più di un sorriso condiscendente.

E a tal proposito sorge spontanea una domanda: Dostoevskij è davvero destinato allo stesso fato? Davvero anche lui sarà "sorpassato", e il lettore del futuro rimarrà indifferente, freddo di fronte al

же холоден к философскому пафосу его произведений, как мы к байронической игре страстей и безудержному бунтарству? Мы называем Достоевского жестоким талантом, суровым и беспощадным вопрошателем современной души, которую он питает и жжет огнем своей диалектики. Но разве Байрон не был жесток и безжалостен, не имел страсть к мучительству? Вспомним только отзывы о нем Гете. Да и сам Гете, этот всепримирающий созидатель вечных ценностей, – разве он не заслужил однажды обвинений в жестокости и мучительстве за своего Вертера, скорбный путь которого оказался великим искушением для иных слабых душ XVIII века? Да. Тот самый Вертер, которого мы ценим теперь по преимуществу эстетически, приводил иной раз к самоубийству не хуже евклидовских выкладок Ивана Карамазова. И кто знает, не займут ли когда-нибудь произведения Достоевского того места в сознании “поколений будущих столетий”, какое в нашем занимают Новая Элоиза и Вертер, Чайльд Гарольд или Дон Жуан? И не покажется ли тогда роман Достоевского растянутым и скучным – мы знаем, что эстетически он нередко не завершен, многословен и сбивчив, – а мнение о жестокости его некоторой устарелой наивностью? Постановка такого вопроса в отношении Достоевского имеет весьма серьезное основание. Ведь в его произведениях – за весьма немногими исключениями – почти нельзя найти образов вечного, неумирающего значения, знаменующих гармоничное примирение противоречивых стремлений свободного раскрывающего себя человеческого сознания. Обычно он рисует человеческую душу в моменты глубочайшего смятения и внутренней борьбы, в акте не столько становления, сколько распада и самоуничтожения, на путях гибели и смерти, изнемогающую среди чудовищных контрверс мысли, в надрыве чувства и болезненном распаде воли.

Но и этот распад, это разложение духа изображает он не *sub specie aeternitatis*, во вневременном плане извечных конфликтов свободного “я” и необходимости эмпирически данного мира, но в приурочивании к исторически определенному моменту

pathos filosofico delle sue opere, come lo siamo noi di fronte al gioco di passioni di Byron e alla sua ribellione sfrenata? Chiamiamo Dostoevskij un talento crudele^v, un severo e spietato interlocutore dell'anima moderna, che nutre e brucia con il fuoco della sua dialettica. Ma non era forse anche Byron crudele e spietato, non aveva forse anche lui una passione per il tormento? Su di lui ricordiamo solo le testimonianze di Goethe. E Goethe stesso, questo creatore di valori eterni che tutto sapeva conciliare, non si meritò una volta le accuse di crudeltà e di inclinazione alla sofferenza per il suo Werther, il cui percorso doloroso si era rivelato una grande tentazione per certe anime deboli del XVIII secolo? Sì. Lo stesso Werther, che ora valutiamo soprattutto da un punto di vista estetico, a volte ha portato al suicidio non meno di quanto abbiano fatto i calcoli euclidei di Ivan Karamazov. E chi sa se le opere di Dostoevskij non occuperanno un giorno quel posto nella coscienza delle «generazioni di secoli futuri» che la Nuova Eloisa e Werther, Childe Harold o il Don Giovanni occupano nella nostra? E se un giorno il romanzo di Dostoevskij apparisse prolisso e noioso (sappiamo che esteticamente spesso non è completo, è verboso e confusionario), e l'opinione sulla sua crudeltà finisse per venire considerata un'ingenuità un po' antiquata? È per una ragione molto seria che una tale domanda va posta in relazione a Dostoevskij. In effetti, nelle sue opere – con pochissime eccezioni – è quasi impossibile trovare immagini dal significato eterno e immortale che portino con sé il significato di una coscienza umana capace di dischiudere se stessa in libertà e di riconciliarsi armonica con le proprie brame conflittuali. Di solito egli disegna l'anima umana nei momenti di più profondo dissidio e lotta interiore, nell'atto non tanto del suo divenire, quanto del suo disintegrarsi e autodistruggersi sui sentieri della rovina e della morte, esausta tra le mostruose ambiguità del pensiero, nel sentimento lacerante e nella dolorosa disintegrazione della volontà.

Ma anche questo decadimento, questa dissoluzione dello spirito, egli li raffigura non sub specie aeternitatis, nel piano senza tempo degli eterni conflitti dell'"io" libero e nella necessità di un mondo empiricamente dato, ma in concomitanza con il momento storico specifico

духовного развития общества, с включением злобы дня не только в образный ряд, но и в “идейное содержание” романа, не оставившаяся перед привнесением в этот последний черт памфлета, ядовитого шаржа и даже пасквиля. Он вечно стремится уловить в своем произведении злободневное явление, выявить его внутреннюю сущность, запечатлеть его в дышащих страстью, чуждых всякого эстетически сознательного спокойствия строках. Правда, он так далеко проникает в самую суть вопросов дня, так пророчески предвидит все следствия, отсюда вытекающие, как никто из торопившихся за веком его современников, – почему только теперь и раскрывается в полной мере все его значение, – но все же он “служит минуте”, служит с пламенным увлечением, нисколько не скрывая, но гордясь этим⁴.

И если этот пафос проповедника и едкая ирония полемиста в значительной мере содействовали его неслыханному успеху в наше время, то в них же скрыты серьезные опасности для длительной действенности его художественных образов. Поэтическое произведение, открывающее широкие возможности восприятия его в общефилософском и даже просто моральном плане, может рассчитывать на большую популярность и более активное влияние, нежели такое, где все направлено к эстетическому воздействию на читателя, но зато в отношении ко всестирающему времени его эстетическая ценность покоится на несравненно более шатких основаниях.

Во всяком случае, оставляя в стороне бесплодные, в конце концов, гадания о судьбе творений Достоевского в грядущем, одно можно сказать с несомненностью: его роль “властителя дум современной Европы”⁵ определяется в значительной мере идейным содержанием его романов: темы религиозно-философскими концепциями и психологическими проблемами чувства и воли, которые нашли в них свое отражение. Современный европеец раскрылся, наконец, как “герой Достоевского” (Ницше в значительной мере уже был им), и те мучительные вопросы и зловещие переживания, которые сплетаются в чудовищный клубок в произведениях русского гения, стали в порядок дня европейской культуры, действительно требуя своего разрешения и преодоления.

dello sviluppo spirituale della società, includendo la più scottante attualità non solo nella serie narrativa, ma anche nel “contenuto ideale” del romanzo, senza esitare a introdurre in quest’ultimo tratti del pamphlet, della caricatura velenosa e addirittura della pasquinata. Egli cerca sempre di catturare nel suo lavoro un fenomeno di attualità, di rivelare la sua essenza interiore, di catturarlo nel suo affannoso dolore, estraneo a qualsiasi piano estetico di consapevole tranquillità. È vero: egli penetra così a fondo nell’essenza stessa delle questioni quotidiane, prevede in modo così profetico tutte le conseguenze che ne risulteranno, come nessuno dei suoi contemporanei che inseguono l’attualità (perché tutto il suo significato solo ora si rivela pienamente), eppure è anche “al servizio dell’attimo” con una passione ardente, non nascondendolo affatto, ma riempiendosi d’orgoglio per questo^v.

E se il pathos di questo predicatore e l’ironia caustica da polemista hanno contribuito in modo significativo al suo successo senza precedenti nel nostro tempo, in essi sono però anche racchiusi gravi pericoli per l’efficacia a lungo termine delle sue immagini artistiche. Un’opera poetica che apre ampie possibilità di venir percepita in termini filosofici e anche solo sul piano morale può contare su una maggiore popolarità e su un’influenza più attiva di un’altra dove tutto è diretto verso l’impatto estetico sul lettore, ma che dal punto di vista del tempo che tutto divora ha un valore artistico basato su fondamenti incomparabilmente più instabili.

In ogni caso, lasciando da parte elucubrazioni alla fin fine inutili sul destino delle opere di Dostoevskij nel futuro, si può dire con certezza che il suo ruolo di “sovrano dei pensieri dell’Europa moderna”^{vi} è in gran parte determinato dal contenuto ideale dei suoi romanzi: da quei concetti filosofico-religiosi e da quei problemi psicologici del sentimento e della volontà che in essi si riflettono. L’europeo moderno si è infine rivelato come un “eroe di Dostoevskij” (anche Nietzsche lo era già in misura considerevole), e quelle domande dolorose e le emozioni inquietanti che si intrecciano in un mostruoso groviglio nelle opere del genio russo sono diventate l’ordine del giorno della cultura europea, che bramano con urgenza di venir risolte e superate.

Ибо само собой понятно, что остановиться в плане миропереживания и созерцания произведений Достоевского европейское культурное сознание не может: план этот – план духовного разложения, самоотрицания и самоуничтожения личности. Это невозможно уже и потому, что сам-то Достоевский прошел сквозь бездны отрицания, сомнения и надрыва⁶, сквозь эту страшную пустыню абсолютного одиночества и отъединения⁷, преодолел и поставил на своего героя и в своих положительных типах успел наметить то направление, в каком вообще следует искать выхода из мрачного подполья. Но только наметить. Если в миропереживании и созерцании, отразившемся в поэзии Гете и Пушкина, современный человек может усматривать некоторый положительный идеал, к которому он должен стремиться, то в поэтическом и публицистическом творчестве Достоевского, всяком в целом, ему дан лишь некий путь, уже пройденный художником и неизбежно предстоящий ему, читателю.

Но если современный критик и не может до конца разгадать загадку, оставленную Достоевским, то все же в своем анализе его творений он твердо должен помнить, что для замого Достоевского все это было преодоленным моментом духовного становления, и, следовательно, и сам он обязан стремиться к тому же. И отчетливое сознание этого факта уже само по себе может повести если не к положительному решению вопроса и не к полному творческому преодолению духовной стихии романов Достоевского, то, по крайней мере, к уяснению всей громадности предстоящей истолкованию проблемы и к правильной ее постановке.

II

Характерно, что сам Достоевский упорно называет себя реалистом. «Меня зовут психологом, – отмечает в своей записной книжке под многозначительной рубрикой “Я”, – неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой.⁸» И это определение он не рац повторяет в письмах к друзьям. Разумел он под словами “реалист” и

Va da sé che la coscienza culturale europea non può fermarsi sul piano della concezione e dell'intuizione del mondo proprie delle opere di Dostoevskij: quel piano è il piano di dissoluzione, autonegazione e autodistruzione spirituale dell'individuo. Ciò è impossibile già perché lo stesso Dostoevskij è passato attraverso gli abissi della negazione, del dubbio e dell'angoscia^{vii}, attraverso questo terribile deserto di assoluta solitudine e frammentazione^{viii} ha superato il suo eroe e lo ha ricondotto al posto che gli compete e nei suoi tipi positivi è riuscito a delineare la direzione in cui, in generale, si dovrebbe cercare una via d'uscita dal buio sotterraneo. Ma solo a delineare. Se nei modi di esperire e di vedere il mondo che si riflettono nella poesia di Goethe e di Puškin, l'uomo moderno può trovare numerosi ideali positivi a cui tendere, invece nell'opera poetica e pubblicistica di Dostoevskij presa nel suo complesso, a quest'uomo moderno è data solo una certa strada, già percorsa dall'artista e che a lui, il lettore, si snoda di fronte con evidenza inevitabile.

Ma se il critico contemporaneo non può risolvere completamente l'enigma lasciato da Dostoevskij, analizzando le sue creazioni egli deve comunque ricordarsi bene che per lo stesso Dostoevskij tutto questo era un momento già superato nel corso della sua formazione spirituale e, di conseguenza, egli deve tendere alla medesima cosa. E una chiara consapevolezza di ciò può condurre, se non a una soluzione positiva della questione e se non al completo superamento creativo della materia elementare spirituale dei romanzi di Dostoevskij, almeno a chiarire tutta l'immensità della futura costruzione del problema e della sua corretta formulazione.

II

È assai indicativo che lo stesso Dostoevskij si definisca caparbiamente un realista. «Mi chiamano psicologo», – osserva nel suo taccuino sotto la significativa colonna "Io", – «ma non è vero, io sono solo un realista nel senso più alto, e cioè ritraggo tutte le profondità dell'animo umano.^{ix}» E più di una volta ripete questa definizione nelle sue lettere agli amici. Ma cosa intendeva con le parole "realista" e "reale"?

“реальный”? Ответить на этот вопрос нетрудно: понятие “реализм”, “реальный” постоянно противопоставляется им понятию “фантастичность”, “фантастический”. Так, в чрезвычайно интересном, несмотря на свою краткость, предисловии к рассказу “Кроткая” он пишет: «Я озаглавил его (рассказ) “фантастическим”, тогда как считаю его в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, а именно в самой форме рассказа». «Рассказ», поясняет он далее, «строго говоря, не рассказ и не записки. Это как бы художественная обработка стенографической записи тех размышлений и воспоминаний, которые проходят в сознании мужа, когда он остается один в ближайшие дни после самоубийства жены». Вот это предположение о стенографе Достоевский и называет “фантастическим” элементом, указывая в свое оправдание на распространенность подобного приема в искусстве. В. Гюго, замечает он, «доступил еще большую неправдоподобность, предположив возможность записок приговоренного к смерти до самой последней минуты жизни.» «Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения, реальнейшего и самого правдоподобнейшего произведения из всех, им написанных.⁹» Аналогичное же противопоставление реального и фантастического встречается нередко и в письмах Достоевского. «Порассказать толково то, что мы, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, – да разве не закричат реалисты, что это фантазия? А между тем это исконный настоящий реализм!» – восклицает он в письме Майкову¹⁰. «Неужели фантастичный мой “Идиот” не есть действительность, да еще самая обыденная», – спрашивает он Н.Н. Стрхова¹¹.

Эти цитаты, – а их можно было бы продолжить, – дают ясное представление о том, что понимал Достоевский под словом “реализм”. В противоположность слову “фантастичность” оно указывает на стремление художника правдиво изображать в своих произведениях не фантастические выдумки, но действительность, факты, имеющие место в жизни народа и общества.

Быть реалистом – значит отражать в художественном слове реальные события, злободневные явления общественного развития.

Non è difficile rispondere a questa domanda: Dostoevskij contrappone continuamente i concetti di “realismo” e di “reale” a quelli di “fantastico”, “fantasia”. Così, nella prefazione al suo racconto *La mite*, di eccezionale interesse pur nella sua brevità, scrive: «Il racconto l’ho chiamato “fantastico”, anche se lo considero estremamente reale. Ma il fantastico qui c’è per davvero, e cioè nella forma stessa del racconto.» «Il racconto», – precisa subito dopo, – «in senso stretto non è né una storia né sono degli appunti, ma è come l’elaborazione artistica di una trascrizione stenografica di quelle riflessioni e quei ricordi che passano nella mente di un marito quando rimane solo nei giorni immediatamente successivi al suicidio della moglie». È questa ipotesi sullo stenografo che Dostoevskij considera l’elemento “fantastico”, e il suo modo di giustificarsi è indicativo di quanto un simile procedimento fosse diffuso nell’arte. Victor Hugo, osserva, «ha fatto una cosa ancora più improbabile, presumendo possibile che un condannato a morte rediga i propri appunti fino all’ultimo minuto di vita.» «Ma se egli non si fosse permesso questa fantasia, non ci sarebbe stata l’opera in sé, il lavoro più realistico e più plausibile di tutti quelli scritti da lui.^x» Un contrasto simile tra il reale e il fantastico si trova spesso anche nelle lettere di Dostoevskij. “Se raccontassimo come si deve quello che noi russi abbiamo passato negli ultimi dieci anni per quanto riguarda il nostro sviluppo spirituale, forse che i realisti non griderebbero che si tratta di una fantasia? Eppure è genuino, vero realismo!” – esclama in una lettera a Majkov^{xi}. «Forse che il mio fantastico “Idiota” non è realtà, e anche della più banale?», chiede a N. N. Strachov^{xii}.

Queste citazioni – e se ne potrebbero aggiungere altre – danno un’idea chiara di ciò che Dostoevskij intendeva con la parola “realismo”. In contrasto con la parola “fantastico”, essa indica l’aspirazione dell’artista a rappresentare in modo veritiero nelle sue opere non invenzioni fantastiche, ma realtà, fatti che si verificano nella vita del popolo e della società.

Essere realista significa riflettere nella parola artistica eventi reali, fenomeni di attualità dello sviluppo sociale.

Сопоставляя это определение с тем, что говорил Н.Н. Страхов о страстном внимании Достоевского, как художника, к “минуте”, мы видим, что мнение Страхова находит подтверждение в отзывах самого писателя и – обратно – эти отзывы подкрепляются сторонними наблюдателями.

Итак, художник-реалист схватывает и воплощает в образах своих произведений подлинные факты жизни. И среди этих фактов особым его вниманием должны пользоваться психологические типы, человеческие характеры, отражающие на себе как постоянные особенности общего духовного склада данного народа или его отдельной общественной группы, так и резкие черты определенного исторического момента общественного развития. По крайней мере, только такой вывод можно сделать, опираясь на практические оценок Достоевским других писателей. В самом деле, что он прежде всего выдвинул в поэзии Пушкина? Не вдохновенную ясность поэтического переживания бытия, не исключительную яркость и гармоничность душевного, даже не глубоко христианский пафос его воззрения на мир и человека и т.д. и т.д. Нет, по мнению Достоевского, величие Пушкина основывается на том, что он подметил и творчески воплотил, утверждая тем самосознание общества, во-первых, тип русского “скитальца”; во-вторых, положительный русский тип великой моральной красоты и, в-третьих, как никто другой обладал чисто русской национальной способностью “полнейшего перевоплощения в гении чужих наций”, являясь как бы наглядным доказательством общечеловечности русского народа и возможности для него провозгласить некогда свое особое общечеловеческий значимое новое слово¹². Строго говоря, эта замечательная, как *credo*, речь едва ли может быть признана характеристикой Пушкинской поэзии в ее вечном значении и ценности; в ней гораздо больше самого Достоевского, нежели Пушкина, и она, конечно, была событием не потому, что блестяще формулировала ряд наблевших вопросов общественной мысли того времени.

Confrontando questa definizione con ciò che aveva detto N. N. Strachov a proposito dell'attenzione appassionata di Dostoevskij «per il "minuto"», vediamo che l'opinione di Strachov trova conferma nei commenti dello scrittore stesso e – a loro volta – questi commenti sono confermati da osservatori esterni.

Quindi, l'artista-realista cattura i veri fatti della vita e li incarna nelle immagini delle sue opere. E tra questi fatti dovrebbero ricevere da esso un'attenzione speciale i tipi psicologici, i personaggi umani, che riflettono sia le caratteristiche permanenti della struttura spirituale generale di un dato popolo o di un suo particolare gruppo sociale, sia le difficili condizioni di un certo momento storico dello sviluppo della società. Almeno, solo una simile conclusione può essere tratta dei giudizi pratici di Dostoevskij sugli altri scrittori. Infatti, cosa viene messo in risalto prima di tutto nella poesia di Puškin? Non la chiarezza ispirata dell'esperienza poetica dell'esistenza, non l'eccezionale, nitida armonia del moto dell'anima, e nemmeno il profondo pathos cristiano del suo modo di osservare il mondo e l'uomo, e così via. No: secondo Dostoevskij la grandezza di Puškin sta nel fatto di aver colto e incarnato creativamente (affermando in tal modo l'autocoscienza della società) in primo luogo, il tipo del "vagabondo" russo; in secondo luogo, il positivo tipo russo della suprema bellezza morale e, in terzo luogo, il fatto che egli possedesse come nessun altro la capacità nazionale puramente russa «di reincarnarsi nel modo più completo nei geni di altre nazioni», di essere come la prova tangibile del carattere universalmente umano del popolo russo e della possibilità di proclamare finalmente la sua nuova, peculiare parola, dotata di un significato universalmente umano^{xiii}. A rigor di termini questo discorso, straordinario come un *credo*, non può affatto essere riconosciuto come una descrizione della poesia di Puškin nel suo eterno significato e valore; in esso c'è molto di più di Dostoevskij stesso che di Puškin, ed esso, naturalmente, fu un avvenimento non perché aveva dato formulazione smagliante a una serie di questioni urgenti del pensiero sociale di quel tempo.

Как бы там ни было, но в этой долго обдумывавшейся, до конца проработанной речи главной заслугой Пушкина было выставлено создание ряда художественных “типов”, не фантастических, но глубоко правдивых и реальных. С этим же критерием Достоевский подходит и к другим писателям, как современным, так и творившим в иные времена. В этом плане оценивает он Гоголя, Тургенева, Толстого и – что важнее всего – самого себя. Упорно называя себя реалистом, он настойчиво подчеркивает, что его герой не простая художественная выдумка, не поэтические фантомы, но подлинная действительность. Так он отстаивает своего “Идиота” (см. выше), радуется, когда реальная жизнь оправдывает в этом смысле замысел “Преступления и наказания”, и проч. и проч.

Не будем входить в принципиальную оценку этой точки зрения, как методологической предпосылки литературной критики. Нет никакого сомнения, что в свете современной эстетики она окажется совершенно неудовлетворительной, но в данном случае это не играет никакой роли. Нам важно здесь другое. Если писатель в поэтическом отражении действительно существующих характеров усматривает одну из основных задач поэтического творчества вообще, а романиста в особенности; если он не устает называть себя реалистом, изображающим в своих романах и повестях “исконную, подлинную” действительность, типические характеры, подмеченные, открытые им в реальной жизни; если, далее, его друзья свидетельствуют о его страстном увлечении, как поэта, событиями и интересами текущего момента, а его постоянные отходы из сфер художественного творчества в чистую публицистику подтверждают эти показания, тогда критик не может не верить заявлениям поэта и обязан поставить вопрос, какую же действительность он изображает, что он видит, или, точнее говоря, прозревает в злободневных явлениях жизни, и как преобразует все это в своих творениях.

Ответить на такой вопрос относительно Достоевского довольно трудно. Его странные романы с сложно построенными интригами, его причудливые герои, совершающие нелепые, внешне жизни в какой-то фантастической обстановке, – все это трудно

Comunque la si pensi, in questo discorso lungamente meditato ed elaborato fin nei minimi dettagli, il merito principale ascrivito a Puškin è quello di aver creato una serie di “tipi” artistici, non fantastici ma profondamente veritieri e reali. Con lo stesso criterio, Dostoevskij si avvicina ad altri scrittori, sia a lui contemporanei che operanti in altre epoche. È da questo punto di vista che giudica Gogol', Turgenev, Tolstoj e – soprattutto – se stesso.

Nel definirsi caparbiamente un realista, egli sottolinea con insistenza che il suo eroe non è una semplice finzione artistica, non è un fantasma poetico, ma è verace realtà. Così egli difende il suo “Idiota” (v. sopra), gioisce quando la vita reale conferma in questo senso il concetto di “Delitto e castigo”, e così via.

Non entreremo nel merito di una valutazione di principio di questo punto di vista, in quanto prerequisito metodologico della critica letteraria. Non c'è alcun dubbio che, alla luce dell'estetica moderna, esso apparirà del tutto insoddisfacente, ma in questo caso ciò non ha importanza. A noi qui importa altro. Se uno scrittore vede nel riflesso poetico di caratteri realmente esistenti uno dei compiti principali della creazione poetica in generale, e in particolare di quella dei romanzieri; se non si stanca di definirsi un realista, raffigurando nei suoi romanzi e racconti una realtà «genuina, autentica», personaggi tipici scovati, rivelatigli nella vita reale; se, ancora, i suoi amici testimoniano la sua ardente passione, come poeta, per gli eventi e gli interessi del momento, e il suo frequente deviare dagli ambiti della creazione artistica nella pubblicistica pura conferma questa testimonianza, allora il critico non può non credere alle affermazioni del poeta ed è obbligato a chiedersi che tipo di realtà egli ritragga, che cosa veda, o, più precisamente, che cos'è che intuisca nei fatti di tutti i giorni, e come elabori tutto ciò nelle sue creazioni.

È quanto mai difficile rispondere a questa domanda riguardo a Dostoevskij. I suoi strani romanzi hanno intrighi dal complesso ordito, i suoi eroi bizzarri compiono azioni assurde e apparentemente improbabili sullo sfondo di una vita fantastica in un

невероятные деяния на фоне какой-то фантастической связывается с нашим обычным пониманием “реального”, быта, действительного характера и т.д. Достоевский – реалист, Достоевский и действительность – такие сопоставления с трудом укладываются в нашем сознании. Достоевский и сам понимал всю сложность этой проблемы и постоянно оговаривался. Да, он реалист, но “реалист в высшем смысле этого слова”. «Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики», – пишет он А.Н. Майкову. «Мой идеализм реальнее ихнего реализма... Это–то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавают. Ихним реализмом – сотой доли действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось.¹³» «У меня свой особенный взгляд на действительность в искусстве, – замечает он в письме к Н.Н. Страхову, – и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив. В каждом номере газет вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они факты. Кто же будет их замечать, их разъяснять и описывать? Они поминутны и ежедневны, а не исключительны.¹⁴» Таким образом, причисляя себя к реалистам, он на мгновение как бы сближает себя с реалистической школой, но только затем, чтобы тотчас снова разойтись с нею, резко противопоставить свое понимание действительности и реализма традиционно-школьному. И он не менее напряженно, чем другие, следить за событиями дня, и он предан минуте и видит свою задачу в художественном отражении действительности. Но эта действительность у него совсем особая. Строго говоря, то, что представители традиционной точки зрения называют действительностью, только ее внешняя оболочка: их реализм мелко плавают. А он стремится добраться до самой сущности человеческой, найти и описать “человека в человеке”, действительности,

contesto fantastico: è difficile legare tutto ciò alla nostra consueta concezione di “reale”, di vita quotidiana, di carattere reale, etc. Dostoevskij è un realista, Dostoevskij e la realtà: solo con difficoltà si concepisce quest'accostamento. Lo stesso Dostoevskij comprendeva tutta la complessità di questo problema e spesso tentava di spiegarsi. Sì, è un realista, ma «realista nel senso più alto del termine». «Ho una concezione totalmente diversa della realtà e del realismo rispetto ai nostri realisti e critici», scrive ad A. N. Majkov. «Il mio idealismo è più reale del loro realismo... Ma è proprio questo il realismo, solo più profondo, mentre il loro nuota in superficie. Con il loro realismo non si può spiegare un centesimo dei fatti che realmente accadono. Noi invece, con il nostro idealismo, abbiamo addirittura predetto i fatti. È successo.^{xiv}» «Ho una mia visione particolare sulla realtà nell'arte», – osserva egli in una lettera a N. N. Strachov, «e ciò che la maggioranza chiama quasi fantastico ed eccezionale per me a volte è l'essenza stessa del reale. L'ordinarietà dei fenomeni e la loro visione banale, a mio parere, non sono realismo, ma piuttosto il contrario. In ogni numero di giornale si trovano resoconti dei fatti più veri e più strani. Per i nostri scrittori essi sono fatti fantastici, e non sono coinvolti in essi; eppure sono realtà, perché sono fatti. E chi li noterà, li rielaborerà e li descriverà? Essi accadono ogni minuto, ogni giorno, non sono eccezionali.^{xv}»

Così, identificandosi come un realista, per un momento egli sembra avvicinarsi alla scuola realista, ma solo per poi allontanarsene subito, opponendo nettamente la sua concezione della realtà e del realismo a quella tradizionale, scolastica. Con non minore tensione degli altri egli segue gli eventi del giorno, vi si dedica ogni minuto e vede nel riflesso artistico della realtà la sua missione. Ma questa realtà ha per lui un carattere del tutto particolare. A rigor di termini, ciò che i rappresentanti della visione tradizionale chiamano realtà, è solo il suo guscio esterno: il loro realismo nuota in superficie. Egli cerca invece di raggiungere l'essenza stessa della realtà, cerca, penetrando «nel profondo dell'animo umano», di trovare e descrivere «l'uomo nell'uomo», di rivelare il nucleo essenziale della vita, le sue fondamenta e i suoi

стремится, проникнув “в глубину души выявить сердцевинное ядро жизни, ее вечные и реальные основы и двигатели. Ведь “вся действительность еще не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного, невысказанного слова.¹⁵” И при этом оказывается, что его идеализм и есть “подлинный реализм”, т.е. идеальное оказывается реальным, фантастическое обыденного воззрения – “исконной” действительностью, а обыденно-действительное – случайным и почти призрачным.

Иными словами, служа минуте и всецело отдаваясь действительности, Достоевский воспринимает эту последнюю в совершенно особом плане, который – и он сам отлично это сознавал – поверхностный взгляд легко может счесть за чистую фантазию.

Каков же этот план, каковы его организующие принципы? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо решить другой: что именно по преимуществу воспринимается Достоевским из действительности. Ведь уже а priori ясно, что, как бы ни был он предан интересам общественной жизни в самом широком смысле слова, он – как художник – не мог охватить ее всю целиком; были, конечно, группы фактов, на которых он останавливался с особым вниманием, которые особенно привлекали его творческий интерес и играли преобладающую роль в материале его творчества. В пользу такого предположения говорят не только резкие особенности его общего мировоззрения и художественной индивидуальности, для которых далеко не все было понятно и доступно в жизни, но и своеобразная эмоциональная однотонность его героев. Все они производят впечатление близкой родственности между собой, объединены принадлежностью к одному и тому же классу социально-психологических явлений. Очевидно, что из необозримого количества жизненных фактов Достоевский выбирал или, лучше сказать, подбирал отдельные, которым он придавал совсем особое значение, как объектам размышления и творчества. Он не только по своему понимал сущность действительности, но еще вылавливал из этой действительности какие-то своеобразные, специфически удожественное использование. И вопрос о том, каковы именно эти факты и почему они обладали такой

veri motori eterni. Dopotutto, «tutta la realtà non si limita all'essenziale, poiché in gran parte si nasconde sotto forma di una parola recondita, ancora inespressa^{xvi}». E allo stesso tempo si scopre che il suo idealismo è un "autentico" realismo, vale a dire che l'ideale risulta reale, il fantastico della visione ordinaria è la realtà "genuina", e la realtà ordinaria è contingente e quasi illusoria.

In altre parole, cogliendo l'attimo e concedendosi del tutto alla realtà, Dostoevskij percepisce quest'ultima su un piano del tutto particolare, che – e lui stesso ne era ben consapevole – uno sguardo superficiale può facilmente scambiare per pura fantasia.

Di che piano si tratta, quali sono i suoi principi organizzativi? Prima di rispondere a questa domanda è necessario risolverne un'altra: che cosa percepisce esattamente Dostoevskij della realtà. Dopotutto, è già chiaro a priori che, per quanto egli fosse devoto agli interessi della vita sociale nel senso più ampio della parola, egli – come artista – non la poteva abbracciare in tutta la sua interezza; c'erano, si capisce, gruppi di fatti sui quali si soffermava con particolare attenzione, che attiravano in modo particolare il suo interesse creativo e svolgevano un ruolo predominante nel materiale della sua opera. Questa ipotesi è supportata non solo dagli aspetti nettamente peculiari della sua generale visione del mondo e della sua individualità artistica, per le quali non tutto era chiaro e comprensibile nella vita, ma anche dalla peculiare uniformità di tono emotivo dei suoi eroi. Tutti loro danno l'impressione di somigliarsi assai, li unisce l'appartenenza alla stessa classe di fenomeni sociopsicologici. È evidente che, dall'infinita quantità di fatti della vita, Dostoevskij ne sceglieva o, meglio, ne selezionava alcuni ai quali attribuiva un significato del tutto particolare, come oggetti di riflessione e creatività. Egli non solo comprendeva l'essenza della realtà a modo suo, ma da questa realtà coglieva alcuni fenomeni peculiari, dal colorito specifico, ponendosi il compito di un loro utilizzo filosofico e artistico. E la domanda su che cosa siano esattamente questi fatti e perché abbiano avuto un valore tanto eccezionale agli occhi di Dostoevskij dovrebbe essere risolta

окрашенные явления, ставя своей задачей их философское и исключительной ценностью в глазах Достоевского, должен быть разрешен прежде всех остальных.

Одной из основных предпосылок всего мировоззрения Достоевского было убеждение в глубокой оторванности нашей интеллигенции, т.е. образованной и правящей или стремящейся править части населения России, от русского народа, от органически развивающейся, насыщенной исторической традицией духовной жизни народной стихии. Мысль эта развивалась и славянофилами, которые пришли к ней, однако, иным путем: путем разочарования в Западе, превознесения всего славянского и полемического противопоставления себя “западникам”. Для Достоевского же основой этого убеждения было не славянофильское разочарование в западной культуре и не полемические настроения: для него это была истина, добытая в тяжком опыте, дорого оплаченная муками полнейшей отъединенности на каторге и в последующие годы пребывания в сибирском захолустье простым рядовым¹⁶.

В этой краткой формуле, столь банальной в настоящее время, – вся история его жизни: и беззаветное юношеское увлечение последним словом западной мысли, и страшная кара за него в сознании сурового осуждения народом – тогдашним народом – его, отщепенца, и позднейший мучительный, болезненно-напряженный поиск новой веры, которая привела бы его к решению “проклятых вопросов” индивидуальной жизни по народной правде народному разуму, к слиянию с народом, с “почвой”, с “землей”. И в плане этих страстных исканий он и пытается созерцать и осмысливать бурную и тревожную жизнь русского общества в 60-х и 70-х годах прошлого столетия. Для него главный источник всех ее уродливых ненормальностей, ее внутренней нескладности и нелепицы – в оторванности интеллигенции от народа. В этом “самая большая язва” составившегося и нас после великой Петровской реформы общества. И величайшая заслуга Пушкина, его громадного ума и гения, как раз и заключается в том, что «его искусноблезни нашей; он же дал и великую надежду, что болезнь эта

prima di tutte le altre.

Una delle premesse principali dell'intera visione del mondo di Dostoevskij era la convinzione del profondo sradicamento della nostra *intelligencija* – e cioè di quella parte della popolazione russa colta e che è al potere o vorrebbe esserlo – dal popolo russo, dallo sviluppo organico, dalla ricca tradizione storica della vita spirituale dell'elemento popolare. Quest'idea è stata sviluppata anche dagli slavofili, che però vi sono arrivati in modo diverso: rimasti delusi nei confronti dell'Occidente, essi hanno iniziato ad esaltare tutto ciò che è slavo e a contrapporsi agli "occidentalisti". Per Dostoevskij questa convinzione non nasceva dalla delusione tutta slavofila nella cultura occidentale né da attitudini polemiche: per lui era una verità maturata attraverso una dura esperienza, pagata a caro prezzo col tormento dell'isolamento totale ai lavori forzati e negli anni successivi col confino in una remota località siberiana come soldato semplice^{xvii}.

In questa breve formula, adesso così banale, c'è tutta la storia della sua vita: sia l'attrazione incondizionata per l'ultima parola del pensiero occidentale, sia la terribile punizione per essa inflittagli dalla consapevolezza che il popolo – quello di allora – lo aveva duramente condannato come rinnegato, e poi la successiva, tormentosa e intensa ricerca di una nuova fede che lo avrebbe condotto alla soluzione di quelle "maledette domande" della vita individuale secondo la verità popolare, alla fusione con la gente, con "l'humus", con la "terra". Ed è nei termini di queste appassionate ricerche che egli tenta di abbracciare con lo sguardo la turbolenta e inquietante vita della società russa negli anni '60 e '70 del secolo scorso e di interpretarne il senso. Secondo lui la principale fonte di tutte le sue anomalie mostruose, la sua incoerenza interna e l'assurdità andavano ricercate nello sradicamento dell'*intelligencija* dal popolo, in questa "dolorosissima ulcera" venutasi a creare dopo la grande riforma petrina della società. E il merito maggiore di Puškin, della sua mente e del suo genio enormi, sta proprio nel fatto che «alla sua abile diagnosi dobbiamo il fatto di aver definito e riconosciuto la nostra malattia; egli

му диагнозу мы обязаны обозначением и распознаением не смертельна, и что русское общество может быть излечено, может вновь обновиться и воскреснуть, если присоединится к правде народной.»

Пушкин первый «отметил и выпукло поставил перед нами отрицательный тип наш, человека беспокоящегося и непримирающегося, в родную почву и в родные силы не верующего, Россию и себя самого (т.е. свое же общество, свой же собственный интеллигентный слой) отрицающего.» «Алеко и Онегин породили потом множество себе подобных в нашей литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Родины и Лаврецкие, Болконские¹⁷» и целое племя несчастных скитальцев в родной земле – “изгнанников на родине”, ее презирующих и ненавидявших, разбросанных и обособленных, объединенных лишь своим “чужестранством и чужезычием¹⁸”. Первоначально это “случайное племя” не играло сочественной роли в определении основных черт русского общественного сознания: его представители «почти всегда кончали тем, что с успехом примыкали впоследствии к нашему высшему культурному слою и сливались с ним в одно целое¹⁹». Но постепенно болезнь прогрессировала, а вместе с тем чрезвычайно увеличивалось число этих домашних чужестранцев, с одной стороны, и неукоснительно совершалось разложение самого высшего культурного слоя – с другой. Так что в той общественной деятельности, которую имел перед глазами вернувшийся из Сибири Достоевский, он мог уже отчетливо различить две определенные общественные группы: вымирающий высший класс и оторванную от народа интеллигенцию. И эти две группы активных носителей общественной идеологии противопоставлялись для него до такой степени, что и сама “действительность”, как предмет художественно-словесного творчества, раскалывалась на две различные сферы. Писатель мог выступать или как историк “средне-высшего нашего дворянского круга”, или истолкователь тревожной и нескладной жизни “случайного племени”, постепенно вытесняющего “благообразный” класс с общественной арены. Большинство русских беллетристов избрало первый путь. И это совершенно понятно.

ci ha inculcato anche la speranza che questa malattia non fosse mortale, e che la società russa potesse essere curata, potesse essere rinnovata e resuscitata, se si fosse riunita alla verità del popolo».

Puškin per primo «ha notato e ci ha posto davanti in tutto il suo nitore il nostro tipo negativo, una persona tormentata e inconciliabile, che non crede alla terra natia e alle forze della patria, che nega la Russia e se stesso (e cioè la sua stessa società, il suo ceto intellettuale).» «Aleko e Onegin in seguito diedero vita a molti loro simili nella nostra letteratura. Li seguirono i Pečorin, i Čicikov, i Rudin e i Lavreckij, i Bol-konskij^{xviii}» e un'intera stirpe di infelici errabondi nella loro terra natia: «esiliati nella loro patria», la quale essi disprezzavano e odiavano, dispersi e isolati, uniti fra loro solo dalla propria «lingua aliena e [dal proprio] sentimento di estraneità»^{xix}. Inizialmente, questa «stirpe fortuita» non ha avuto un ruolo preminente nel definire le caratteristiche principali della coscienza sociale russa: i suoi rappresentanti «hanno quasi sempre finito con l'unirsi con successo al nostro più alto livello culturale e col fondersi in un tutt'uno con esso»^{xx}. Ma gradualmente la malattia è progredita e, con ciò, da un lato il numero di questi estranei in casa è aumentato enormemente, e dall'altro si è verificata l'inesorabile decadenza dello strato culturale più alto. Così, nell'attivismo civile che Dostoevskij, tornato dalla Siberia, si trovava davanti agli occhi, poteva già distinguere chiaramente due distinti gruppi sociali: la moribonda classe superiore e l'*intelligencija* sradicata dal popolo. E questi due gruppi di attivi portatori di ideologia sociale si contrapponevano per lui a tal punto che la "realtà" stessa, in quanto soggetto di creatività artistico-letteraria, si spezzò in due sfere differenti^{xxi}. Lo scrittore poteva parlare sia come storico della «nostra cerchia nobile medio-alta», sia come interprete della vita febbrile e incoerente della «stirpe fortuita», che aveva gradualmente rimpiazzato la classe "per bene" nell'arena pubblica. La maggior parte degli scrittori di narrativa russa ha scelto la prima strada. E questo è assolutamente comprensibile.

«Еще Пушкин наметил сюжеты будущих романов своих в “преданиях русского семейства”, и, поверьте, что тут, действительно, все, что у нас было доселе красивого. По крайней мере, тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь законченного. Лишь в одном типе русского родового дворянства “возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя”. И эта эстетическая законченность основных форм жизни “средне-высшего круга” и делала ее особенно привлекательной для “романиста, имеющего талант”, объекта его творчества. Здесь он находил, наконец, хоть какой-нибудь «да порядок, уже не предписанный, а наконец, выжитый», – и «так сказать, отдых глазу: хоть что-нибудь, наконец, построенное, а не вечную ломку, не летающие повсюду щепки, не мусор и сор, из которых вот уже двести лет ничего не выходит.»

Но если этот слой русского общества своею культурной стильностью и представлял большие преимущества для художественного изображения, то в нем скрывались и такие черты, которые делали увлечение им со стороны художника довольно опасным. Дело в том, что этот высший класс уже вытирал. «Уже не сор пристает к высшему слою людей, – замечает тот же резонер из романа “Подросток”, – а, напротив, от красивого типа отрываються с веселой торопливостью куски и комки и сбываются в одну кучу с беспорядствующими и завидующими.» В 70-е годы в одну прошлого века законченные формы быта уже отходят в прошлое, и художник, рисующий классические образцы, “красивого типа” и “стильной жизни”, оказывается не истолкователем современности, а “историком”. Его творчество уже нисколько “не служит минуте”, и он неизбежно должен уйти от злободневной действительности.

«По крайней мере, ясно, – говорит сам Достоевский, – что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто же гочисленных? И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь,

«Già Puškin ha delineato le trame dei suoi futuri romanzi nelle “tradizioni della famiglia russa” e, credetemi, qui c’è veramente tutto ciò che abbiamo avuto di bello finora. O comunque, qui c’è tutto ciò che avevamo almeno compiuto in qualche modo. Solo in un tipo di stirpe nobiliare russa “è possibile osservare il modello di bell’ordine e di bella impressione, così necessario nel romanzo per ottenere un’impressione di armonia nel lettore”. E questa compiutezza estetica delle principali forme di vita “della classe medio-alta” la rendeva particolarmente attraente per “il romanziere talentuoso”, come oggetto della sua opera. Qui egli trovava, alla fine, almeno un po’ di “ordine, non più prescritto, ma infine espresso dalla vita”, e “per così dire, poteva riposare gli occhi: trovava almeno qualcosa di costruito, non un’eterna demolizione, non schegge che volano ovunque, né rifiuti e spazzatura, dai quali per duecento anni non è uscito nulla.”^{xxii}»

Ma se questo strato della società russa, con la sua eleganza culturale, presentava grandi vantaggi per la raffigurazione artistica, in esso si celavano anche caratteristiche tali da renderlo assai pericoloso per l’artista.

Il fatto è che questa classe stava ormai morendo. «Non è già più lo sporco ad attaccarsi allo strato più alto delle persone», – osserva lo stesso ragionatore del romanzo *L’adolescente*, – «ma, al contrario, è dal tipo di nobile aspetto che si staccano con allegra solerzia pezzi e schegge e si ammassano in mucchio con coloro che sono dediti alla sovversione e all’invidia». Negli anni ‘70 del secolo scorso le forme di vita compiute appartenevano già al passato, e l’artista che raffigurava immagini classiche, del “tipo di nobile aspetto” e della “vita elegante”, si rivelava essere non più l’interprete della modernità, ma uno “storico”. Il suo lavoro non è affatto “al servizio dell’attimo” ed è inevitabile che egli si distacchi dalla realtà corrente.

«Almeno è chiaro, – dice Dostoevskij in persona, – che la vita del nostro ceto nobiliare medio-alto, descritta con tanta vivacità dai nostri autori di narrativa, è già troppo insignificante e relegata in un angolino della vita russa. Chi sarà lo storico del resto degli angoli, che, sembra, sono terribilmente numerosi? E se in questo caos, in cui già da tempo, ma adesso in particolar modo, si trova la vita sociale,

и нельзя будет историком остальных уголков, кажется, страшно мноотыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветить хотя бы часть этого хаоса, хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем уше не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо и жизнь вновь складывается, на новых уже началах. Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения и нового созидания?²⁰»

Мы знаем, кого по преимуществу называл Достоевский историками средне-высшего круга, но мы можем, не колеблясь, ответить и на последние его вопросы. Художником, осветившим значительную часть этого хаоса, во многом определившим и выразившим законы процесса нашего разложения и незримого, но несомненного возрежения, был он сам, сознательно сделавшийся историком “случайного племени”, жизнь и грядущие судьбы которого он изобразил с таким пророческим проникновением. И, конечно, глубоко личным чувством исполнены слова, которые он вложил в уста тому же подставному лицу в финале “Подростка”:

«Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из “случайного семейства”. Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, – дело текущее, а потому и не могут быть художественно-законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотри. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако же, писателю, не желающему писать в одном лишь историческом роде и одержимому тоской по текущему. Угадывать и... ошибаться.²¹»

В этой замечательной по исключительной сознательности самооценке дана полная характеристика художественного творчества Достоевского. Здесь отмечена его страстная “тоска по текущему”; здесь указан центральный объект его главных образов его романов – нередкая преувеличенность

è impossibile forse perfino a un artista di dimensioni shakespeariane trovare anche solo una regola normale o un filo conduttore, allora chi illuminerà almeno in parte questo caos, pur senza sperare in un filo conduttore? Soprattutto, sembra che le persone non abbiano orecchie per ascoltare, come se fosse troppo presto per i nostri più grandi artisti. Abbiamo, senza dubbio, una vita in via di dissoluzione e un senso della famiglia che sta per diventarlo. Ma c'è anche, ed è imprescindibile, una vita che sta riemergendo, su principî del tutto nuovi. Chi li noterà e chi li indicherà? Chi può almeno definire ed esprimere le leggi di questa dissoluzione e nuova creazione?^{xxiii}»

Sappiamo chi Dostoevskij considerava in particolare storici del cetto medio-alto, ma possiamo rispondere senza esitazione anche alle sue ultime domande. L'artista che ha illuminato una parte significativa di questo caos, che in gran parte ha determinato ed espresso le leggi del processo della nostra decomposizione e della nostra invisibile, ma indubbia, rinascita, fu lui stesso, resosi consapevolmente storico della "stirpe fortuita", la cui vita e i cui destini futuri egli ha ritratto con tale intuizione profetica. E, naturalmente, sono pervase di un sentimento profondamente personale le parole che egli ha messo in bocca al medesimo personaggio nel finale de *L'adolescente*:

«Lo confesso, non vorrei essere il romanziere di un eroe della "stirpe fortuita." Il lavoro è improbo e senza forme belle, ma d'altronde questi tipi sono una questione attuale, e quindi non possono essere artisticamente conclusi. Sono possibili errori gravi, esagerazioni, è possibile trascurare qualcosa. In ogni caso si deve tirare troppo a indovinare. Ma che deve fare, dunque, uno scrittore che non vuole scrivere solo nel genere storico e che è posseduto dalla brama per l'attualità? Tirare a indovinare e... sbagliarsi.^{xxiv}»

In questa autoanalisi, straordinaria per l'estrema lucidità, viene caratterizzata in toto la creatività artistica di Dostoevskij. Qui emerge il suo appassionato "desiderio di attualità" e vengono indicati tanto l'oggetto centrale dei suoi interessi artistici quanto i tratti essenziali delle principali immagini dei suoi romanzi: la frequente esagerazione

и художественных интересов и существенные особенности эстетическая незавершенность, вытекающая из их объективной невыявленности; и здесь же, наконец, подчеркнута необходимость дара проникновенного угадывания для изображения “подспудной действительности”.

III

Достоевский – историк “случайного племени”. Теперь становится понятно, какой круг фактов общественной жизни представляет для него наибольший интерес. В своих романах он изображает духовную жизнь интеллигенции в аспекте оторванности ее от народа и почвы. Именно момент отпада, обособления от народной-культурной традиции особенно привлекает его внимание. С этой точки зрения он уже с самого начала отвлекается от конкретной действительности. “Обыденное” – черты быта, устойчивого обряда, всегда имеющиеся налицо в жизни любой общественной группы, представляются ему лишенным существенного значения. Напротив, это обыденное, быть может, и есть “призрачное”, ибо оно только прикрывает сложные процессы “обособления” и “отъединения”, составляющие пока что внутреннее зерно духовного развития русского общества. Для характеристики интеллигенции быт, обыденность жизненного обряда – величина почти мнимая; и Достоевский с лихорадочным вниманием следит, как “с веселой торопливостью отрываются от красивого типа куски и куми и сбываются в одну кучу с беспорядствующими и завистливыми”, как постепенно рвутся нити культурных традиций, как просвещенное сознание освобождается от всех “предрассуждений” исторически сложившегося быта и, ниспровергая один за другим все авторитеты, остается, наконец, наедине с самим с собой, провозглашая себя единственным законодателем, чтобы в следующий момент разрушить себя же за неимением других объектов ниспровержения.

Но весь этот хаос шевелится там, внутри; во внешнем общественной жизни проявляется, конечно, более порядливо: жизнь всегда хотя бы в известной мере ритмична; без повтора рвущегося,

e l'incompletezza estetica, derivanti dal loro oggettivo carattere imperscrutabile; e qui, infine, si sottolinea la necessità del dono di un intuito penetrante per raffigurare la "realtà sottostante".

III

Dostoevskij è lo storico della "stirpe fortuita". Ora diventa chiaro quale cerchia di fatti della vita sociale costituisce il suo più grande interesse. Nei suoi romanzi egli raffigura la vita spirituale dell'*intelligencija* dal punto di vista del suo sradicamento dal popolo e dall'*humus*. È proprio il momento del resecarsi, dello sradicarsi dalla tradizione culturale popolare che attira la sua attenzione in modo particolare. Da questo punto di vista, egli fin dall'inizio distoglie la propria attenzione dalla realtà concreta. L'"ordinario", ossia i tratti della vita quotidiana, delle convenzioni stabili, sempre presenti nella vita di ogni gruppo sociale, gli sembrano prive di significato essenziale. Al contrario, è proprio questo "ordinario", forse, a essere illusorio, poiché dissimula i difficili processi di "isolamento" e "sradicamento" che costituiscono fino ad ora il nucleo intrinseco dello sviluppo spirituale della società russa. Per caratterizzare la quotidianità dell'*intelligencija*, l'ordinarietà delle convenzioni di vita è un valore quasi irrilevante; e Dostoevskij, con attenzione febbrile, osserva come «dal tipo di nobile aspetto si staccano con allegra solerzia pezzi e schegge e si ammassano in mucchio con coloro che sono dediti alla sovversione e all'invidia», come i fili delle tradizioni culturali si spezzano gradualmente, come la coscienza imbevuta d'istruzione si libera da tutti i "pregiudizi" del modo di vivere storicamente consolidato e, sovvertendo tutte le autorità una ad una, rimane, alla fine, sola con se stessa, proclamandosi l'unica legislatrice per autodistruggersi in un secondo momento in assenza di altri oggetti da abbattere.

Ma tutto questo caos si muove laggiù, là dentro; è chiaro che all'esterno la vita pubblica si manifesta in modo più regolare: la vita è sempre ritmica, almeno in una certa misura; senza fenomeni che

без устойчивого она вообще не может оформиться в реальность. Да к тому же русская жизнь была зашнурована крепкими шнурками государственно-административной опеки, так что о том, что происходит в “подспудной действительности”, можно было судить лишь по отдельным фактам. Эти факты и собирает Достоевский, стараясь по ним составить представление о тех большей частью разрушительных процессах, которые протекают под покровом обыденности в недрах интеллигентного общества. Угадывая, иногда преувеличивая, но редко ошибаясь, он воссоздает по этим отрывочным данным с помощью гениальной диалектики яркие картины жизни оторванной от культурной традиции личности, изображая ее обособленной – в сознательном отвлечении от конкретного бытового плана.

И совершенно естественно, что при таком исходном задании художественное изображение характера – живой индивидуальности будет конструироваться по совершенно особым формам. Основная доминанта образной характеристики в этом случае будет иной, нежели при изображении “благообразного” типа на фоне бытовой обстановки: эмоциональная и волевая устремленность сознания определяется иным центральным моментом. Какова же эта доминанта, этот определяющий всю конструкцию изображаемого характера момент? И опять у самого Достоевского мы находим вполне ясный ответ и на этот вопрос.

Вот что он пишет о Льве Толстом:

«Он почти историограф нашего дворянства или, лучше сказать, нашего культурного слоя, завершающего собою “воспитательный период нашей истории”. В этом “историографе нашего дворянства” мне нравится всего больше вот это самое благообразие, которое мы с тобою ищем в героях, изображенных им. Он психолог дворянской души. В основах этого высшего слоя русских людей уже лежит что-то незыблемое и неоспоримое. Тут всякий индивидуум может иметь свои слабости и быть очень смешным, но он крепок целым, нажитым в два столетия, а корнями и раньше того, и, несмотря на реализм, на действительность, на смешное и комическое, тут и патетическое

si ripetono, senza tratti saldi, essa non può mai prendere forma nella realtà. Per di più, la vita russa era intrecciata con forti lacci alla tutela statale-amministrativa, così che ciò che accadeva nella "realtà sottostante" poteva essere giudicato solo dai singoli fatti. Sono proprio questi i tratti che Dostoevskij raccoglie, cercando di trarre da essi un'immagine di quei processi in larga misura distruttivi che si svolgono sotto la maschera dell'ordinario nel profondo della società colta. Tirando a indovinare, a volte esagerando ma sbagliandosi di rado, da questi dati frammentari egli ricrea, con l'aiuto di una dialettica geniale, vividi quadri della vita dell'individuo dissociato dalla tradizione culturale, ritraendola come isolata, in una cosciente astrazione dal piano della concreta realtà quotidiana.

Ed è del tutto naturale che con un tale compito di partenza la rappresentazione artistica di un carattere, dell'individualità viva sia costruita in forme molto peculiari. In tal caso, la caratteristica figurativa dominante sarà diversa rispetto a quando si raffigura un tipo "di nobile aspetto" sullo sfondo della vita quotidiana: l'aspirazione emotiva e volitiva della coscienza si determina a partire da un aspetto centrale differente. Qual è dunque questa dominante, quest'elemento che definisce l'intera struttura del personaggio che viene raffigurato? Ancora, è lo stesso Dostoevskij a fornirci una risposta assolutamente chiara anche a questa domanda.

Ecco cosa scrive di Lev Tolstoj:

«Egli è quasi uno storiografo della nostra nobiltà o, meglio, del nostro strato acculturato, che completa il "periodo educativo della nostra storia". In tale "storiografo della nostra nobiltà", a piacermi è soprattutto proprio quel nobile aspetto che cerchiamo negli eroi raffigurati da lui. È uno psicologo dell'anima nobiliare. Fin nelle fondamenta di questo strato superiore dei russi si cela qualcosa di incrollabile e indiscutibile. Qui ogni individuo può avere le sue debolezze ed essere assai ridicolo, ma è saldo nel suo complesso, formatosi in due secoli e radicato anche in epoche precedenti e, nonostante il realismo, la realtà, il ridicolo e il comico, è qui sempre possibile l'effetto

возможно и трогательное. Как бы там ни было, хорошо все это или дурно само по себе, но тут уж выжитая и определяющая форма, тут накопились правила, тут своего рода честь и долг.^{22»}

Таким образом, “красивый тип” крепок “выжитой и определяющей формой”, и в этом “незыблемом и неоспоримом” должно искать доминанты его художественного изображения; вот почему, конструируя такой характер, поэт не может обойтись без подчеркивания бытового фона или же “биографии”: прием художественной изоляции здесь почти невозможен. Но совершенно иначе обстоит дело при изображении “героя из случайного семейства”. Само собой понятно, что в этом случае предание и быт не могут дать конструктивного центра. Его нужно искать где-то в других сферах. И любопытно, что и по этому вопросу мы находим у Достоевского совершенно ясные и определенные указания.

Размышляя над встретившимся ему в газете описанием самоубийства 12/13-летнего мальчика, оставленного в наказание после урока в училище, он сопоставляет этот случай с известным эпизодом из “Детства”, “Отрочества” и пишет:

«Есть тут, в этом случае одна особенная черта уже совершенно нашего времени. Мальчик графа Толстого мог мечтать, с болезненными слезами расслабленного умиления в душе, о том, как они войдут и найдут его мертвым и начнут любить его, жалеть и себя винить. Он даже мог мечтать и о самоубийстве, но лишь мечтать; строгий строй исторически сложившегося дворянского семейства отозвался бы и в двенадцатилетнем ребенке и не довел бы его мечту до дела, а тут – помечтал, да и сделал.^{23»}

“Помечтал, да и сделал”. Здесь выдвигается в качестве определяющего момента совершенно новый фактор. В сознании, оторванном от культурной почвы, мысль, мечта, идея получают исключительно выдающееся влияние. И замечательно, что именно в таком сознании возникает чрезвычайное множество соблазнительных идей. Одно и понятно: «обособляясь и уединяясь, всякий хочет выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное.

toccante e patetico. Comunque la si metta, sia esso in sé buono o cattivo, è comunque una forma plasmata dalla vita e determinante, si sono sedimentate delle regole, vi si trova una forma peculiare d'onore e di senso del dovere.^{xxv}»

In questo modo, il "tipo di nobile aspetto" è forte grazie alla sua «forma plasmata dalla vita e determinante», e in questo «incrollabile e indiscutibile» si devono cercare i tratti dominanti della sua immagine artistica; ecco perché, nel costruire un personaggio del genere, il poeta non può fare a meno di enfatizzare lo sfondo quotidiano o la "biografia": qui il metodo dell'isolamento artistico è quasi impossibile. Ma la situazione è totalmente diversa quando si descrive un «eroe della stirpe fortuita». Va da sé che in tal caso la tradizione e la vita quotidiana non possono costituire il centro costruttivo: esso va cercato in altre sfere. Ed è curioso che anche riguardo a questo problema si trovino in Dostoevskij istruzioni del tutto chiare e definite.

Riflettendo sulla descrizione, trovata in un giornale, del suicidio di un ragazzino di 12-13 anni, che era stato lasciato in punizione dopo una lezione a scuola, egli confronta questo caso con un famoso episodio di *Infanzia e Adolescenza* e scrive:

«In questo caso c'è una caratteristica particolare già completamente del nostro tempo. Il giovane del conte Tolstoj poteva sognare, con morbide lacrime e una tenera commozione nell'anima, come sarebbero entrati e lo avrebbero trovato morto e avrebbero iniziato a volergli bene, a dispiacersi e a incolpare sé stessi. Egli poteva persino sognare il suicidio, ma solo *sognarlo*; la rigida struttura, storicamente stabilita, della famiglia nobile si sarebbe manifestata nel ragazzino dodicenne e non avrebbe permesso che il suo *sogno* si facesse *concreto*, invece questo qui *lo ha immaginato e lo ha fatto*.^{xxvi}»

"*Lo ha immaginato e lo ha fatto.*" Qui si fa strada come momento determinante un fattore del tutto nuovo. Su una coscienza strappata dall'humus culturale, *il pensiero, il sogno, l'idea* sono capaci di esercitare un'influenza dal potere eccezionale. Ed è degno di nota che proprio in una tale coscienza sorga una gran quantità di idee tentatrici. Del resto è chiaro: «isolandosi e ritirandosi, ognuno vuole creare qualcosa di totalmente personale, nuovo e inaudito.

Всякий откладывает все, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает с своих собственных мыслей и чувств, всякому хочется начать с начала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается.^{24»}

И эти выдуманные “идеи”, эти мечты, “фантазии”, “фантазийки” приобретают ужасающую власть над личностью. В процессе обособления все “незыблемое и бесспорное”, все “крепкие, выжитые формы” постепенно размячуются и расплываются, и в этой расхлябанной аморфной среде острая и твердая мысль легко завоевывает безграничное господство. Она уже не встречает отпора со стороны освященных преданием “правил”, “долга и чести”, перед критикой которых останавливалась раньше в смущении. Теперь ее имманентному развитию и – главное – ее превращению из простой мысли в “идею”, т.е. норму, определяющую волевое побуждение, не поставлено никаких пределов. Представитель случайного племени оказывается в конце концов сполна подчиненным своей идее. «“Идея” вдруг падает у нас на человека, как огромный камень, и придавливает его наполовину – и вот он под ним корчится, а освободиться не умеет. Иной соглашается жить и придавленный, а другой не согласен и убивает себя...^{25»}

Здесь дана новая доминанта для художественной реконструкции характера: основным моментом, которым определяются и по которому ориентируются индивидуальные особенности личности, является центральная идея, поразившая ее ум и воображение. И достаточно беглого просмотра главнейших героев Достоевского, начиная с Раскольникова (и даже раньше), чтобы убедиться в справедливости этого утверждения. Тот несчастный герой из случайного семейства, которого он изображает, всегда – “человек идеи”. «Идея обхватывает его и владеет им, но имеет то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько воплощаясь в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством и, уже раз поселившись в натуру, требует и немедленного применения к делу.^{26»} Это характеристика Ставрогина, но она в равной степени приложима и к Раскольникову с его

Ognuno mette da parte tutto ciò che in precedenza era comune nei pensieri e nei sentimenti, e inizia dai suoi propri pensieri e sentimenti; tutti vogliono cominciare dall'inizio. Essi rompono i vecchi legami senza rimpianti, e ognuno agisce da solo e per sé, e questa è l'unica cosa che lo conforta.^{xxvii}»

E queste "idee" pensate, questi sogni, "fantasie", "fantasticherie" acquisiscono nei confronti dell'individuo un potere spaventoso. Nel processo di isolamento, tutto ciò che è «incrollabile e indiscutibile», tutte le «forme salde e plasmate dalla vita» si indeboliscono e si disperdono gradualmente, e in questo ambiente anodino e amorfo il pensiero forte e deciso conquista facilmente un dominio illimitato. Esso non incontra più resistenza da parte delle "regole" del "dovere e dell'onore" consacrate dalla tradizione, davanti alle cui critiche si fermava prima con imbarazzo. Adesso al suo sviluppo immanente e – soprattutto – alla sua trasformazione da semplice pensiero a "idea", e cioè in norma che definisce le motivazioni e la volontà, non ci sono limiti. Il rappresentante della stirpe fortuita risulta essere, alla fine, completamente subordinato alla sua idea. «L'idea" cade sull'individuo all'improvviso, come un masso enorme, e lo schiaccia a metà: ed ecco che egli si contorce sotto di essa, ma non sa come liberarsi. C'è chi accetta di vivere schiacciato là sotto, c'è chi non ci sta e si uccide...^{xxviii}»

Qui viene dato un nuovo principio dominante per la ricostruzione artistica del personaggio: l'elemento fondamentale che determina e orienta le caratteristiche individuali della personalità è l'idea centrale che ha sopraffatto la sua mente e la sua immaginazione. Ed è sufficiente passare in veloce rassegna gli eroi principali di Dostoevskij, a partire da Raskol'nikov (e anche prima), per assicurarsi della veridicità di tale affermazione. Il disgraziato eroe della stirpe fortuita che egli raffigura è sempre un "uomo dell'idea". «L'idea lo avvolge e lo possiede, ma ha la caratteristica di dominarlo non tanto nella sua testa, bensì incarnandosi in lui, trasformandosi nella sua natura, sempre con sofferenza e ansia e, una volta insediatasi nella sua natura, richiede di essere immediatamente messa in atto.^{xxix}» Questa è una caratteristica di Stavrogin, ma si applica allo stesso modo a Raskol'nikov e a

двойником – Свидригайловым, и к Подростку, Кириллову, Верховенскому и к Димитрию Карамазову, “додумаевшемуся до восторга”, и к его братьям – праведнику Алеше и отступнику Ивану, и ко всем остальным, даже второстепенным героям. Конечно, среди них наблюдается бесконечное число градаций самого типа, и по преимуществу в зависимости от значения и величия идеи. Здесь есть и подлинные трагические герои, вроде Ивана Карамазова, и крошечные “люди от бумажки”, “лакей мысли”²⁷, вышедшей на улицу. Но у всех мысль – хорошая или дурная – непременно “воплощается, переходит в натуру”.

Да так и должно быть, если признать прогноз Достоевского правильным. Ведь причину страшной болезни, придавшей интеллигенции черты “случайного племени” – ее “обособленность”, оторванность от народа следует искать в чрезмерном увлечении Западом. Стремясь к максимальному усвоению западноевропейского просвещения, русский человек уже тем самым отрывался от своей родной культуры. Но в это же время ничего “бесспорного и незыблемого”, из выработанного на Западе, никаких крепких “выжитых форм”, ни освященных преданием правил и норм воспринять, впитать в себя, он не был в состоянии. Все это – традиция и обряд исторически сложившегося культурного бытия – никогда не переменится: оно создается, выживается в непрерывном культурном творчестве, где процесс индивидуального формирования личности в значительной мере повторяет и отражается процесс становления данной национальной культуры вообще. Усваивается в процессе заимствования по преимуществу система просвещения, идеологический аспект культурного миропереживания.

Главное ядро перенимаемого образуют груды идей и отвлеченных принципов. До конца международен только один силогизм, застывающая в дискурсивной ограниченности мысль. Ее-то легче всего и схватывает воспринимающее сознание. Приблизительно так рисуется Достоевскому духовный генезис его главного героя. С одной стороны, отрывающееся от родной почвы, а потому расшатанное в своих устоях, беспомощное против

Svidrigajlov, suo doppio, nonché all'Adolescente, a Kirillov, a Verchovenskij e a Dmitrij Karamazov, «che ha raggiunto l'estasi *col pensiero*», e ai suoi fratelli: il giusto Alëša e l'apostata Ivan, così come a tutti i restanti, anche agli eroi minori. Naturalmente, tra loro si osserva un numero infinito di gradazioni dello stesso carattere, il che dipende soprattutto dal significato e dalla grandezza dell'idea. Qui ci sono veri e propri eroi tragici come Ivan Karamazov, ma anche minuscoli «omuncoli di carta», «lacchè del pensiero»^{xxx}, usciti per strada. Ma per tutti il pensiero – buono o cattivo che sia – si è inevitabilmente «incarnato, trasformato nello spirito».

E così dovrebbe essere, se si riconosce la prognosi di Dostoevskij come corretta. Dopotutto, la causa della terribile malattia che ha dato all'*intelligencija* i tratti di una “stirpe fortuita” – il suo essere “isolata”, sradicata dal popolo – va cercata nell'eccessiva infatuazione per l'Occidente. Già solo per il tentativo di assimilare nella misura maggiore possibile la cultura dell'Europa occidentale, l'uomo russo si distaccava dalla sua cultura natia. Ma, allo stesso tempo, egli non era in grado di apprendere o assorbire in sé nulla di quegli elementi “incrollabili e indiscutibili” che si erano sviluppati in Occidente, nessuna delle salde “forme plasmate dalla vita”, né le regole e le norme consacrate dalla tradizione. Tutto questo – la tradizione e le convenzioni della vita culturale storicamente consolidata – non cambierà mai: esso si crea, viene plasmato dalla vita in un'ininterrotta creazione di cultura, dove il processo di formazione della personalità individuale in gran parte ripete e riflette il divenire di una determinata cultura nazionale in generale. A venire assimilato tramite un processo imitativo è propriamente il sistema di acculturazione, l'aspetto ideologico della percezione culturale del mondo.

A costituire il nucleo principale di ciò che viene assimilato sono mucchi di idee e principi astratti. Solo un sillogismo, un pensiero solidificatosi in sfaccettature discorsive può essere internazionale fino in fondo. È ciò che la coscienza percettiva afferra con maggior facilità. È più o meno così che Dostoevskij si raffigura la genesi spirituale del suo eroe principale. Da un lato c'è la coscienza che si distacca dal suolo natio e perciò resta scossa nelle sue fondamenta, inerme contro

мысли сознание, с другой стороны, сама эта мысль, уверенная в себе, сильная не только железной последовательностью своего логического развития, но и авторитетом западного происхождения, мысль, переходящая в мечту, в своеобразную “идею-силу”. И это расхлябанное сознание представляет весьма благоприятную среду для буйного разрастания этой мысли: здесь она культивируется совершенно беспрепятственно и беспощадно разрушает традиционные правила и нормы, бесцеремонно занимая их место, беря на себя их функции и становясь повластной хозяйкой личности.

Конечно, такое переобременение себя властью, а вместе и обязанностями, не проходит для мысли безнаказанно. Вынужденная нередко выполнять чужую работу повседневного обихода сознания, идея легко может разменяться, измельчать, оказаться приниженной; отданная за отсутствием выжитых форм и традиционных правил во власть мелким нуждам эмпирии, она зачастую уродуется и усекается по тесным размерам прокрустова ложа действительности. Всякого рода рахметовщина: глубокомысленные размышления над апельсином и тому подобная принципиальность в выеденном яйце, до которой еще недавно была большой охотницей русская интеллигенция, представляет яркий пример такого истязания идей, ее уродования и принижения. Но все же эти темные стороны власти не мешают идее пышно расцветать в пустом, расхлябанном сознании, переживая такие превращения и вступая в такие комбинации с другими идеями, о которых она и думать не смела, двигаясь в шорах твердой культурной традиции. В этом смысле, проживая в уме личности, лишенной наследства, идея приносит воистину неожиданные плоды и рождает целые диалектические системы, невиданные среди мыслителей “благообразного типа”.

IV

Господство идеи-силы сознанием – эта черта казалась Достоевскому особенно характерной для духовной жизни представителя “случайного племени”. Именно в ней он искал конструктивного

il pensiero; dall'altro c'è questo stesso pensiero, sicuro di sé, forte non solo nella ferrea sequenzialità del suo sviluppo logico, ma anche per l'autorevolezza data dall'origine occidentale: è il pensiero che si trasforma in sogno, in una sorta di "idea-forza".

E questa coscienza anodina rappresenta un ambiente molto favorevole per la crescita impetuosa di tale pensiero: qui esso viene coltivato senza alcun ostacolo, libero di distruggere senza pietà le regole e le norme tradizionali, prendendo senza troppe cerimonie il loro posto, assumendo le loro funzioni e diventando l'autorità assoluta dell'individuo.

Certo, un tale sovraccarico di potenza, e insieme di doveri, non è privo di conseguenze per il pensiero. Costretta spesso a svolgere le funzioni a lei estranee proprie della coscienza della quotidianità empirica, l'idea può facilmente convertirsi in moneta di scambio, banalizzarsi e involgarirsi; consegnata, in assenza di forme plasmate dalla vita e di regole tradizionali, in balia dei bisogni meschini dell'empiria, essa spesso si deforma e si taglia secondo le strette dimensioni del letto di Procuste della realtà. Rachmetovismo di ogni genere: profonde riflessioni su un'arancia e altre simili questioni di principio volte a spaccare un capello in quattro, a cui fino a poco tempo fa l'*intelligencija* russa era dedita con tanto fervore^{xxxI}, rappresenta un vivido esempio di come si possa torturare un'idea, deturparla e degradarla. Eppure questi lati oscuri del potere non impediscono all'idea di fiorire sontuosa in una mente vuota e anodina, sperimentando metamorfosi ed entrando in combinazioni con altre idee, alle quali essa non osava neppure pensare quando si muoveva coi paraocchi di una salda tradizione culturale. In questo senso, vivendo nella mente di un individuo senza eredità, l'idea porta a risultati veramente inaspettati e dà vita a interi sistemi dialettici, senza precedenti tra i pensatori di "nobile aspetto".

IV

Il dominio dell'idea-forza sulla coscienza: questo tratto sembrava a Dostoevskij particolarmente caratteristico della vita spirituale di un membro della "stirpe fortuita". Era in esso che egli cercava il nucleo

центра, доминанты, при изображении оторванного от почвы интеллигентна, главного действующего лица, как современной ему общественности, так и его особыми задачами в деле художественного истолкования занимавших его явлений текущей действительности.

Чтобы реконструировать в художественном образе характер, определяемый в своих основных особенностях развития идеи, прежде всего надо установить, как влияет та или иная идея на формирование человеческого сознания; чтобы дать картину жизни целой общественной группы, отдельные представители которой подчинены власти идеи, надо выяснить, как развивается и какие формы приобретает эта идея в своем социальном бытии. Проблема жизни идеи получает первейшее значение для художника, поставившего себе такие задачи, и он незаметно привыкает все свои наблюдения над жизнью отдельных лиц и всего общества вести именно в этом плане. Нечувствительно для себя самого он становится “певцом” идеи, “историографом” ее земного бытия в индивидуальном и социальном сознании. Он следит за тем, как постепенно разрастается она, попавши в благоприятную среду оторванного от культурой традиции сознания, какие причудливые формы она подчас получает, как скрещивается с другими идеями, как влияет на жизнь чувства, эмоций и волевых влечений. Он наблюдает, как деформирует и калечит она сознание, как нередко совершенно опустошает его, как, развиваясь по имманентным законам своего становления, не сдерживаемая никакими непререкаемыми, устойчивыми правилами, она развертывается до конца, до самых последних крайних выводов, превращает их в практические нормы и тут же запутывается среди собственных внутренних противоречий и тех трагических коллизий воли и чувства, которые она сама вызвала. Он не теряет ее из вида и тогда, когда обессилевшая, разлагающаяся, она приходит к самоотрицанию, к утонченной иронии над собой и, наконец, гибнет в изуродованном, испепеленном его сознании, увлекая и его навстречу смерти.

Для такого поэта идея не есть какая-то отвлеченная логическая

costruttivo, dominante, quando raffigurava l'intelligent strappato allo humus, protagonista principale tanto della società a lui contemporanea quanto in relazione ai particolari compiti riguardo alla rappresentazione artistica dei fenomeni della realtà quotidiana che lo interessavano.

Per ricostruire in un'immagine artistica un carattere definito nelle sue peculiari caratteristiche dallo sviluppo dell'idea, è innanzitutto necessario stabilire come questa o quella idea influenzi la formazione della coscienza umana; per poter dare un quadro della vita di un intero gruppo sociale, alcuni membri del quale sono soggetti al potere dell'idea, è necessario scoprire come si sviluppa e quali forme assume quest'idea nella sua esistenza sociale.

La questione della *vita dell'idea* acquisisce un significato primario per l'artista che si è posto tali compiti, ed egli inconsciamente si abitua a condurre proprio su tale piano tutte le sue osservazioni sulla vita degli individui e dell'intera società. Senza nemmeno accorgersene, egli diventa il "cantore" dell'idea, lo "storico" della sua esistenza terrena nella coscienza individuale e sociale. Osserva come essa gradualmente cresce, una volta caduta nell'ambiente favorevole di una coscienza strappata alla cultura tradizionale, quali forme bizzarre a volte assume, come si intreccia con altre idee, come influenza la vita dei sentimenti, delle emozioni, delle pulsioni volitive. Osserva come essa deforma e storpia la coscienza, come spesso la svuota completamente, come, evolvendosi secondo le leggi immanenti del suo divenire, non trattenuta da alcuna regola indiscutibile e immutabile, si dispiega fino alla fine, fino alle ultime, estreme conclusioni, le trasforma in norme pratiche e subito si confonde tra le sue proprie contraddizioni interne e in quelle tragiche collisioni fra volontà e sentimento che lei stessa ha evocato. L'artista non la perde di vista nemmeno quando esausta, in via di disgregazione, essa arriva alla negazione di se stessa, alla sottile autoironia e quando, infine, perisce nella coscienza sfigurata e incenerita da essa stessa, attirando anch'ella incontro alla morte.

Per un tale poeta, l'idea non è solo una specie di schema logico

схема. Она почти что живое существо, которое обитает в человеческом сознании, – сочество по большей части властолюбивое и жестокое в неумолимой последовательности своего самоутверждения, в безудержном стремлении к подчинению себе всей иррациональной жизни духа. Прирученная и обузданная долгой культурой, которая противопоставляет ей иррационально созидаемые ценности, она легко дичает в сознании, освобожденном от традиций, и тогда становится крайне опасной и свирепой разрушительницей духовной жизни.

Так именно и понимал идею Достоевский. Она рисовалась его воображению каким-то чудесным “духом, одаренным умом и волей”, поселяющимся в человеке и по-своему перекраивающему весь его духовный облик. Достоевский постоянно говорит о том, как “сильные” идеи обрушиваются на людей и прижимают, уродуют их, словно огромные камни, как бродят идеи в обществе, выходят на улицу, кочуют из души в душу. «Идеи летают в воздухе, – говорит он, – но непременно по законам; идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым; идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни о чем не заботившемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием.» И наблюдать эту своеобразную жизнь идей в “нашем фантастическом обществе”, следить за распространением, угадывать их будущую судьбу, – составляло одну из главных его задач. Ведь именно это незримое становление идей в общественном сознании, их разрушительное влияние на сохранившиеся еще культурные традиции, их победоносное шествие в опустошенных душах интеллигентов и является той “подспудной действительностью”, которую Достоевский противопоставлял как подлинную реальность, обыденному и повседневному. За этим обыденным, сохранившимся по закону исторической инерции, он прозревал бурное движение бесчисленных идей, занесенных с Запада и обретших в расшатанном интеллигентском сознании благодатную почву для своего

astratto. È quasi un essere vivente che dimora nella coscienza umana: un essere nella maggior parte affamato di potere e crudele nel crescendo inesorabile della sua autoaffermazione, nel desiderio sfrenato di soggiogare a sé tutta la parte irrazionale dello spirito. Addomesticata e domata da una lunga cultura che le contrappone valori creati per via irrazionale, essa si imbizarrisce con facilità nella coscienza liberata dalla tradizione, e allora diventa una pericolosa e feroce distruttrice della vita spirituale.

È proprio così che Dostoevskij concepiva l'idea. Essa figurava nella sua immaginazione come una sorta di «spirito» fantastico, «dotato di mente e volontà», che si insediava nell'uomo e, a modo suo, rimodellava l'intera sua identità spirituale. Dostoevskij parla costantemente di come le idee "*forti*" cadano sulle persone e, come enormi pietre, le schiaccino, le deformino, come *vaghino* le idee nella società, escano per strada, migrino da un'anima all'altra. «Le idee volano nell'aria, – dice lui –, ma immancabilmente secondo delle leggi; le idee vivono e si propagano secondo leggi per noi troppo difficili da afferrare; le idee sono contagiose e, sapete, nella disposizione generale della vita un'idea, una preoccupazione o un rimpianto accessibili solo a una mente assai istruita e sviluppata possono trasferirsi a una creatura quasi analfabeta, rozza e incurante di tutto, e d'un tratto infettare la sua anima con la loro influenza». Osservare questa peculiare vita delle idee nella «nostra fantastica società», seguire la loro diffusione, indovinare il loro futuro destino: tale era uno dei suoi compiti principali. Dopotutto, è quest'invisibile formazione delle idee nella coscienza sociale, la loro influenza distruttiva sulle tradizioni culturali rimaste ancora intatte, la loro processione vittoriosa nelle anime svuotate dei membri dell'*intelligencija*, a formare la "realtà nascosta" che Dostoevskij contrapponeva come realtà vera a quella ordinaria e quotidiana. Dietro quest'ordinario, preservato dalla legge dell'inerzia storica, egli ha intravisto il moto turbolento delle innumerevoli idee portate dall'Occidente e che nella fragile coscienza dell'*intelligencija* avevano trovato terreno fertile per il loro pieno sviluppo e trionfo.

полнейшего развития и торжества. Здесь, по его мнению, надо было искать решения всех странных загадок русской общественной жизни и указаний на будущее. И он жадно внимал всем доносившимся оттуда, из темных глубин бытия звукам неясных речей, зорко следил за каждым всплывавшим на поверхность жизни причудливым фактом (“случаем”), стремясь по ним постичь совершающееся по ту сторону обыденного.

Теперь становится понятным его противопоставление своего “идеализма” “ихнему реализму”. Их реализм, базирующийся на повседневном, мелко плавает; а он, со своим идеализмом, проникает в самую суть совершающегося, выявляет внутренние пружины общественных движений. Явный образ ответственности во многом случаен; за ним прозревается иной-тайный ее лик, определяемый неустанной разрушительной работой становящихся идей. Эти идеи медленно подтачивают здание традиционной культуры: оно еще стоит, но уже откалываются от красивого целого и с торопливой веселостью летят вниз отдельные безобразные куски, уже трещины покрывают стены, странные шумы и шорохи нарушают благопристойную тишину огромных покоев, повсюду сквозь искусную декорровку проступают зловещие звуки, жить становится тревожно и жутко. А несоответственные идеи ползут и ползут, взбираются на чердаки, заползают в подвалы, проникают и в парадные гостиные. Петровский посев на неподготовленном русском сознании дает обильные плоды.

Изобразить этот ход идей в фантастическом русском обществе, показать, какие характеры они формировали на разных ступенях своего становления и какие тенденции и формы общественных движений ими предопределялись – было основной задачей Достоевского, и для этого ему нужна была как журнальная, философско-публицистическая деятельность, так и художественное творчество. Там, в статьях, обдумывая газетные вести и журнальные толки, он уяснял себе подлинно-реальный смысл повседневных явлений, здесь – в романе – выявленная подспудная действительность находила свое художественное отражение в циклах причудливых образов и поэтический построений.

Qui, a suo parere, si dovevano cercare soluzioni agli strani enigmi della vita sociale russa e indicazioni sul futuro. E ascoltava con avidità tutti gli echi di quei discorsi confusi che provenivano da laggiù, dalle oscure profondità della vita, seguiva con occhio attento ogni fatto bislacco (ogni “caso”) che emergeva alla superficie della vita, tentando di scorgere attraverso di esso ciò che stava accadendo dall'altra parte della realtà ordinaria.

Ora diventa chiaro perché egli contrappone il proprio «*idealismo*» al «*realismo altrui*». Il *loro* realismo, basato sul quotidiano, è superficiale; mentre lui, con il suo idealismo, penetra nell'essenza stessa di ciò che accade, rivela le molle interne dei movimenti sociali. L'immagine manifesta della società è in gran parte casuale; al di là di essa si cela un altro suo volto: quello segreto, determinato dall'incessante lavoro distruttivo delle idee nel loro divenire. Queste idee stanno lentamente minando l'edificio della cultura tradizionale: esso sta ancora in piedi, ma alcuni orridi pezzi si stanno già staccando dal bel'insieme e con fretta beffarda volano giù, già le crepe solcano le pareti, strani rumori e fruscii infrangono la quiete solenne delle enormi sale, attraverso le ricercate decorazioni echeggiano ovunque suoni sinistri, la vita si carica di ansie e terrori. E queste idee discordanti strisciano e strisciano, si arrampicano nei solai, si intrufolano negli scantinati, penetrano anche nei saloni da parata. La semina petrina produce frutti abbondanti sull'impreparata coscienza russa.

Rappresentare questo corso di idee nella fantastica società russa, mostrare quali caratteri esse formavano ai diversi livelli del proprio sviluppo e quali tendenze e forme di movimento sociale ne erano predeterminate: questo era il compito principale di Dostoevskij, e per questo aveva bisogno sia dell'attività giornalistica, filosofica e pubblicistica che della creazione artistica. Lì, negli articoli, riflettendo sulle notizie dei giornali e sul loro senso, egli chiariva a se stesso il significato genuino e reale dei fenomeni quotidiani; qui – nel romanzo – la realtà sotterranea rivelata trovava la sua espressione artistica in cicli di immagini bizzarre e strutture poetiche.

Достоевский изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но романы об идее. Подобно тому как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была "идея". Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый род романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван *идеологическим*²⁸. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова; он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея.

Более того. Нет никакого сомнения, что общие формы религиозно-философского мышления Достоевского в значительной степени обуславливались запросами художественного творчества. Его мысль очень редко направлена к отвлеченному доказательству какого-нибудь тезиса. Он не доказывает идеи в своих религиозно-философских построениях, но в большинстве случаев только показывает, демонстрирует ее во всех ее последствиях. В этом отношении очень характерна его постановка «главного вопроса, которым он мучился сознательно и бессознательно всю свою жизнь – существования божия». Поскольку можно судить по наличному материалу, богословские попытки доказательства бытия божия мало его занимали. Его путь был иной; он брал человеческое сознание с идеей бога и показывал, какие типы сознания, какие характеры формирует вера на разных ступенях своего самоутверждения; он противопоставлял такому сознанию сознание скептика и следил за всеми его

Dostoevskij dipingeva la vita dell'idea nella coscienza individuale e sociale, poiché la considerava il fattore più importante nella società dell'*intelligencija*. Ma questo non si deve intendere come se lui scrivesse romanzi d'indirizzo ideologico, storie con una tendenza, né che fosse un artista tendenzioso, più filosofo che poeta. Egli non scrisse romanzi con un'idea né romanzi filosofici nel gusto del XVIII secolo, *ma romanzi sull'idea*. Proprio come un'avventura, un aneddoto, un tipo psicologico, un quadro di vita quotidiana oppure storico potevano servire come oggetto centrale per altri romanzieri, per lui tale oggetto era "l'idea". Egli ha coltivato e portato a un'altezza straordinaria un tipo di romanzo molto particolare che, al contrario di quello avventuroso, sentimentale, psicologico o storico, può essere chiamato *ideologico*^{xxxii}. In questo senso, la sua creatività, nonostante la carica polemica che le era propria, non risultava meno obiettiva della creatività di altri grandi artisti della parola; era lui stesso un tale artista e nei suoi romanzi ha impostato e risolto prima di tutto e soprattutto problemi puramente artistici. Solo il suo materiale era assai peculiare: la sua eroina era l'idea.

Ma c'è di più. Non c'è dubbio che i tratti generali del pensiero *filosofico-religioso* di Dostoevskij erano in gran parte determinati dalle esigenze della creazione artistica. Molto di rado il suo pensiero è volto a provare una qualche tesi in astratto. Egli non dimostra l'idea nelle proprie costruzioni filosofico-religiose, ma nella maggior parte dei casi la mostra, la rivela in tutte le sue conseguenze. A questo riguardo è molto caratteristica la sua impostazione «del dubbio principale che lo ha tormentato consciamente e inconsciamente per tutta la vita – quello sull'esistenza di Dio». Come si può giudicare dal materiale disponibile, i tentativi teologici di provare l'esistenza di Dio non lo interessavano molto. La sua strada era diversa: lui prendeva la coscienza umana con l'idea di Dio e mostrava quali tipi di coscienza, quali caratteri plasma la fede a diversi livelli della propria autoaffermazione; contrapponeva a tale tipo di coscienza una coscienza scettica e ne seguiva tutte le trasformazioni, fino alla totale autonegazione.

превращениями, вплоть до полного самоотрицания. Идея позитивистического общества, как бы говорил он, смотрите же, вот какие изменения порождает она в сознании, как его деформирует и перерабатывает. Идея этического детерминизма – полюбуйтесь на ее результаты: вот что происходит с душой, в которой она поселилась. И все это – не мои выдумки, не фантазии мои – ведь я художник-реалист, но сама действительность, подлинная, исконная, а не та внешняя и призрачная, которую под видом обыденного изображают мелко плавающие представители традиционной реалистической школы. И так везде и всегда; он мало заботился о логическом обосновании и оправдании идеи: он только показывал, как она в своем диалектическом развитии влияет на формирование различных типов сознания и к чему приводит как практическая норма.

Этот подход к анализу идеи характерен именно для художника. Он мучается не отвлеченной, теоретической проблемой, но возникающим перед ним видением идеи, как живой силы в живом сознании. И этот реальный лик идеи способен не менее сильно поражать чувство созерцающего, чем любая формула. Он то привлекает к себе художника, то отталкивает его от себя, пробуждает в нем то ненависть и отвращение, то умиление и восторг.

Таким художником и был Достоевский. Движимый тоской по текущей действительности, его взор отвращался от прошлого; в предстоящей же ему общественности он мог созерцать только жизнь случайного племени, подспудную основу которой составляло непрерывное, самодовлеющее становление занесенных с Запада идей. Эту-то жизнь идей как подлинную реальность и созерцал, то пугаясь и ненавидя, то умиляясь, гениальный писатель.

В итоге система его романов образует своеобразную художественную “феноменологию духа” русской интеллигенции. Его величественная эпопея захватывает основные типы интеллигентского сознания, и рисует грандиозную картину их постепенной внутреннезакономерной эволюции, а чтобы дать такое изображение развития идей в определенном ими сознании, нужно было не только обладать способностью наблюдения и психологического анализа, но и даром мощной диалектики.

Prendete l'idea di una società positivista, egli avrebbe detto, ed ecco, guardate che cambiamenti genera nella coscienza, come la plasma e la trasforma. Prendete l'idea del determinismo etico, ammirate i suoi risultati: ecco cosa accade all'anima nella quale essa si è insediata. E tutto questo non è una mia invenzione né la mia fantasia: sono infatti un artista realista; ma è la realtà stessa, genuina, originale, e non quella esteriore e illusoria, che i superficiali membri della scuola realista tradizionale rappresentano come ordinaria. È così sempre e ovunque: a lui importava poco di fondare l'idea secondo logica e di giustificarla, ma mostrava solo come nel suo sviluppo dialettico essa influenza la formazione di diversi tipi di coscienza e a cosa porta quando diventa norma pratica.

Quest'approccio all'analisi dell'idea è tipico di un artista. Egli è tormentato non da un problema teorico o astratto, ma da un'idea che cresce davanti ai suoi occhi, come una forza viva in una viva coscienza. E questo volto reale dell'idea è in grado – con forza non minore di qualsiasi formula – di provocare un'emozione in chi la contempla. Esso ora attira a sé l'artista, ora lo respinge, ora risveglia in lui odio e disgusto, ora tenerezza e gioia.

Dostoevskij era un artista siffatto. Mosso da una brama per la realtà attuale, egli ha distolto il proprio sguardo dal passato; nella società che gli stava davanti poteva osservare solo la vita della stirpe fortuita, il cui fondamento sommerso è l'incessante e autonomo divenire di idee portate dall'Occidente. Ed è questa vita delle idee come vera realtà, che lo scrittore geniale ha abbracciato con lo sguardo, ora cedendo allo spavento e all'odio, ora alla commozione.

In sostanza, il sistema dei suoi romanzi forma una sorta di "fenomenologia dello spirito" artistica dell'*intelligencija* russa. La sua maestosa epopea cattura i principali tipi della coscienza degli *intelligenty* e dipinge un quadro grandioso della loro evoluzione graduale e mossa da una logica intrinseca, e per riuscire a raffigurare così lo sviluppo delle idee nella coscienza da esse definite era necessario non solo avere capacità di osservazione e di analisi psicologica, ma anche il dono di una potente dialettica.

Конечно, эта феноменология интеллигентского духа дана в романах Достоевского без строгой последовательности частей, нередко в отрывках и намеках, но все же его вечно убегающая вперед мысль, его бурное торопливое творчество успели охватить и поэтически отразить целый цикл идей, образующих единое и стройное целое. Но именно потому, что Достоевский всегда изображает идею в акте ее становления, внутренняя связь и закономерная последовательность отдельных частей этого целого могут быть раскрыты только диалектически, что невозможно иначе, как в плане максимально отвлеченного мышления поставленных проблем. Чтобы понять строгое единство творческого “пути” Достоевского, чтобы осознать весь цикл его романов, как систему восходящей мысли, необходимо при анализе идейного содержания его произведений рассматривать все частные вопросы в их наиболее общей форме. Только тогда становится ясным, через какие пути ада он прошел, следуя становящейся идее, и где видел исход из подполья. Этим определяется весь дальнейший ход предлежащего исследования. Прежде всего мы должны диалектически вскрыть и связать основные идеи его романов, а затем уже дать более подробный анализ логической конструкции каждой из них, как центральной художественной темы.

V

Уже внешний анализ произведений Достоевского приводит к выводу, что три понятия играют в них особо заметную роль. Два из этих понятий начинают часто встречаться в его прозе, как публицистической, так и художественной, с самого возвращения его из Сибири, а третье появляется несколько позднее и постепенно оттесняет на задний план два первые. Понятия эти: среда, почва, земля.

Все они имеют чисто философское значение: они служат к определению внешнего мира, той стихии “не я”, которая переживается сознанием, как некая данность, чуждая ему и утверждающаяся по своим собственным имманентным законам. Но, относясь к одному и тому же объекту: внешнему миру, они определяют его в трех разных аспектах или – если угодно – трех разных сферах бытия.

Certo, questa fenomenologia dello spirito dell'*intelligencija* è data nei romanzi di Dostoevskij senza una rigida sequenza di parti, spesso in frammenti e allusioni, eppure il suo pensiero sempre in anticipo, la sua repentina e fervida creatività sono riusciti ad abbracciare e a riflettere poeticamente un intero ciclo di idee, formando un insieme unico e coerente. Ma proprio perché Dostoevskij rappresenta sempre l'idea nell'atto del suo divenire, la connessione interna e la sequenza logica delle singole parti di questo insieme possono essere rivelate solo dialetticamente, il che è impossibile se non nei termini di un ragionamento massimamente astratto dei problemi posti. Per comprendere la rigida unità del "percorso" creativo di Dostoevskij, per riconoscere l'intero ciclo dei suoi romanzi come un sistema di pensiero ascendente, è necessario analizzare il contenuto ideologico delle sue opere e considerare tutte le questioni particolari nella loro forma più generale. Solo allora diventa chiaro quali vie dell'inferno egli ha attraversato, seguendo l'idea nel suo formarsi, e dove ha visto la via d'uscita dal sottosuolo. Ciò determina tutto l'ulteriore corso della presente ricerca. Prima di tutto, dobbiamo rivelare dialetticamente e mettere in relazione fra loro le idee principali dei suoi romanzi, e quindi offrire un'analisi più dettagliata della costruzione logica di ciascuna di esse, come tema artistico centrale.

V

Già un'analisi esteriore delle opere di Dostoevskij porta alla conclusione che tre concetti giocano in esse un ruolo d'importanza particolare. Due di questi concetti cominciano ad apparire frequentemente nella sua prosa, sia giornalistica che artistica, dopo il suo ritorno dalla Siberia, mentre il terzo appare un po' più tardi e gradualmente pone i primi due in secondo piano. Questi concetti sono: *l'ambiente, l'humus, la terra*.

Tutti hanno un significato puramente filosofico: servono a definire il mondo esterno, quell'elemento di "non-io" che la coscienza sperimenta come un qualcosa di dato, estraneo ad essa e che si autoafferma secondo le sue proprie leggi immanenti. Ma, pur riferendosi allo stesso oggetto, e cioè il mondo esterno, essi lo vanno a definire in tre diversi aspetti o, se si vuole, in tre diverse sfere dell'essere.

Первое понятие: среда определяет внешний мир, и прежде всего социальную стихию, как механически связанный ряд строго необходимых причин и следствий, где каждое последующее событие целиком предопределено предшествующим и где каждое проявление жизни, каждая индивидуальная форма, каждый акт жизненной воли – не что иное, как естественный продукт объективно данных условий. Это царство железной необходимости, где нет свободы и где поэтому все подлежит лишь объяснению, но не оценке.

Второе понятие: почва рассматривает социальную стихию, как систему творчески развивающегося народного духа. Это – вся совокупность органически создаваемой народной культуры со всеми противоречивыми стремлениями добра и зла, с ее неожиданными отклонениями в сторону и жуткими провалами, с ее косноязычной мудростью и диким изуверством. Эта загадочная, вечно подвижная стихия характеризуется прежде всего могучей волей к жизни, волей первоначально темной, бессознательной и потому нередко страшной и безобразной (“темной силой Карамазовской”), но, в конце концов, духовно просветлевающей и обретающей правду. Рассматривая в разрезе в каждый отдельный момент своего самоутверждения, она дает картину беспорядочного брожения сплетающихся между собою, но нередко враждебных друг другу творческих сил, страстей и влечений – картину непрерывной борьбы различных жизненных начал; рассматриваемая в историческом плане, она является мощным источником созидания объективных ценностей. Это – царство становящегося духа, где еще нет обретения полной свободы, но есть глубокая тоска по ней, как по бескорыстному преклонению перед высшим, и где поэтому вопрос о ценности уже поставлен.

И, наконец, третье понятие: земля – одно из самих глубоких, какие мы только находим у Достоевского. Это – та земля, которая от детей не рознится²⁹, та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить Алеша Карамазов³⁰, все – вся природа и люди, и звери, и птицы – тот прекрасный сад, который возрастил господь,

Primo concetto: *l'ambiente* determina il mondo esterno, e soprattutto l'elemento sociale, come una serie in connessione meccanica di cause ed effetti strettamente necessari, dove ogni evento successivo è predeterminato nella sua interezza dal precedente e dove ogni manifestazione di vita, ogni forma individuale, ogni atto di volontà vitale non sono altro che il prodotto naturale di condizioni oggettivamente date. È un regno di ferrea necessità, dove non c'è libertà e dove, quindi, tutto è soggetto solo a spiegazione, ma non a giudizio.

Secondo concetto: *l'humus* considera l'elemento sociale come sistema dello spirito nazionale che si sviluppa grazie alla propria forza creativa. È tutto l'insieme della cultura popolare organicamente creatasi con tutte le contraddittorie aspirazioni del bene e del male, con i suoi inaspettati cambi di rotta e terribili fallimenti, con la sua muta saggezza e il suo fanatismo selvaggio. Questo elemento misterioso, eternamente mobile, è caratterizzato innanzitutto da una potente volontà di vivere, una volontà inizialmente oscura, istintiva e quindi spesso terribile e mostruosa («la forza oscura dei Karamazov»), ma che, alla fine, si illumina spiritualmente e trova la verità. Osservandone lo spaccato di ogni singolo momento della sua autoaffermazione, essa dà un quadro di disordinato fermento di forze creative, passioni e pulsioni intrecciate l'una con l'altra, ma spesso ostili fra loro: un quadro della lotta incessante dei vari principi di vita; osservata su di un piano storico, essa è una potente fonte per la creazione di valori oggettivi. Questo è il regno dello spirito che si forma, dove non c'è ancora il raggiungimento della piena libertà, ma c'è un profondo desiderio di essa, come di un'adorazione disinteressata di ciò che è superiore, e dove, perciò, la questione dei valori è già stata posta.

E, infine, il terzo concetto: *la terra*, che è uno dei più profondi fra quelli che troviamo in Dostoevskij. Questa è la terra non dissimile dai fanciulli^{xxxiii}, quella terra che ha baciato, piangendo, singhiozzando e inzuppandola delle sue lacrime, e che con passione ha giurato di amare Alëša Karamazov^{xxxiv}, essa è tutto – tutta la natura e le persone, le bestie e gli uccelli – quel bellissimo giardino che il Signore ha

взяв семена из миров посеяв на сей земле³¹.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы... Это третье царство – царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья.

Именно в этих трех планах и мыслился Достоевским внешний мир. И характерно, что отношение главных героев Достоевского к внешнему миру определяется в самом ходе действия романа не бытовой традицией, не принадлежностью к той или иной социальной группе, что так явственно проступает у Толстого или Тургенева, но переживанием этого мира в одном из вышеуказанных планов. Сословие, быт, социальное положение для них случайны и внутренне не необходимы. Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру. Подобно тому как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей-сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля в зависимости от того, в каком плане созерцается все это главными действующими лицами. Благодаря этому возникает та многопланность действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах³². И это совершенно понятно в романе идеологического типа, там где изображение героя определяется идеологическим моментом, по этому же принципу должна конструироваться и окружающая его действительность. Одна и та же идея создает и личность, и обступающий ее мир, и если по отношению к созданию характера перед

creato, seminando su questa terra i semi dei mondi^{xxxv}.

Questa è la realtà più alta e allo stesso tempo il mondo dove scorre la vita terrena dello spirito, che ha raggiunto lo stato di vera libertà... Questo terzo regno è un regno d'amore, e quindi di completa libertà, di eterna gioia e letizia.

Era in questi tre piani che Dostoevskij si figurava il mondo esterno. Ed è caratteristico che il rapporto dei personaggi principali di Dostoevskij con questo mondo esterno si forma nel corso stesso del romanzo non secondo le tradizioni di vita quotidiana, non per l'appartenenza a uno o a un altro gruppo sociale (cosa che invece emerge così chiaramente in Tolstoj o in Turgenev), ma facendo esperienza del mondo in uno dei suddetti piani. Il ceto, la vita quotidiana, la condizione sociale per loro sono casuali e privi d'intrinseca necessità. A fare da principio puramente artistico di *orientamento dell'eroe nell'ambiente circostante* è questa o quella forma del suo *atteggiamento ideologico verso il mondo*. Proprio come la dominante della rappresentazione artistica dell'eroe sta nel complesso delle idee-forza che su di lui signoreggiano, così la dominante nel rappresentare la realtà circostante sta nel punto di vista da cui l'eroe guarda a questo mondo. Ad ogni eroe il mondo è dato in un aspetto particolare, in conformità col quale egli se ne costruisce una rappresentazione. In Dostoevskij non si può trovare la cosiddetta descrizione oggettiva del mondo esterno; nel suo romanzo, in senso stretto, non c'è né la vita quotidiana, né la vita cittadina o di campagna, né la natura, ma ci sono ora l'ambiente, ora l'*humus*, ora la terra, a seconda del piano su cui i protagonisti osservano tutto questo. Grazie a ciò sorge quella pluralità di piani del reale nell'opera d'arte, che negli eredi di Dostoevskij porta spesso a una peculiare disintegrazione dell'essere, così che l'azione del romanzo si svolge, ad un tempo oppure in sequenza, in sfere ontologiche completamente diverse^{xxxvi}. Ed è del tutto ovvio che nel romanzo di tipo ideologico le cose stiano così. Laddove la rappresentazione dell'eroe è determinata dal momento ideologico, anche la realtà che lo circonda deve essere costruita secondo lo stesso principio. La stessa idea crea sia l'individuo che il mondo che lo circonda e, se per quanto riguarda la creazione del personaggio l'artista ha il compito di determinare

художником ставится задача установить, какие особенности отличают сознание, пораженное данной идеей, то по отношению к изображению мира “не я” ему предстоит разрешить вопрос, каким будет лик “не я”, переживаемого в данном философском плане.

Но если внешний мир изображается в художественном произведении прежде всего согласно формам его переживания, то трем основным формам его изображения должны соответствовать три основных типа идеологии, три основных формы самосознания личности. Среде, земле, почве естественно противопоставляются три различные состояния сознания.

Там, где мир “не я” целиком переживается, как механический ряд причин и следствий, где нет ничего, кроме закона железной необходимости последования, там личность не может найти вне себя никакой абсолютной ценности, служению которой она должна бескорыстно отдаваться. В итоге возникает тип до конца скептического сознания – “евклидовского ума”, пытающегося развить систему мировоззрения, не опираясь на трансцендентно обоснованные нормы...

Совершенно иной тип сознания предполагает переживание внешнего мира как почвы. Чтобы так раскрылся для личности обступающий ее мир социальной стихии, необходимо, чтобы и сама личность, сознательно или бессознательно, была участницей универсального процесса творческого становления народного духа. А это возможно лишь в том случае, если в определении “назначения личности” вопрос об удовлетворении себялюбивых влечений чувственного “я” отойдет на задний план. Между тем пока личность не достигает истинных форм самосознания и созерцания, единственным орудием против притязаний упрямого себялюбия является сила становящейся страсти. Ибо страсть тем и характеризуется, что, зарождаясь в еще непросветленном сознании, она знаменует начинающееся освобождение личности из оков чувственного “я”. Страсть никогда не заботится об удовлетворении себялюбия, напротив, развертываясь до конца, она неизбежно приносит чувственное “я” в жертву тому, на что она направлена, повергает его к подножию своего кумира. Поэтому развитие страсти всегда содержит

quali caratteristiche distinguono la coscienza colpita da questa idea, allora, quando si tratta di rappresentare il mondo del “non-io”, gli toccherà risolvere la questione di quale sarà il volto del “non-io” sperimentato nel dato piano filosofico.

Ma se il mondo esterno è rappresentato nell’opera d’arte principalmente secondo le forme in cui esso viene esperito, allora le tre forme essenziali della sua rappresentazione devono corrispondere ai tre tipi principali di ideologia, alle tre forme principali di autocoscienza dell’individuo. È naturale che all’ambiente, all’*humus* e alla terra corrispondano tre diversi stati della coscienza.

Là dove il mondo del “non-io” è completamente percepito come una serie meccanica di cause ed effetti, dove non vale nient’altro che la legge della ferrea necessità della sequenzialità, l’individuo non può trovare al di fuori di sé nessun valore assoluto, al cui servizio egli si dovrebbe dedicare in modo disinteressato. Di conseguenza, emerge un tipo di coscienza scettica fino in fondo: la «mente euclidea», che cerca di sviluppare il sistema della propria concezione del mondo senza basarsi su norme fondate in una sfera trascendente...

Un tipo di coscienza completamente diverso implica l’esperienza del mondo esterno come *humus*. Affinché il mondo circostante dell’elemento sociale si riveli all’individuo in tal modo, è necessario che la persona stessa, avendone coscienza o meno, partecipi al processo universale della formazione creativa dello spirito nazionale. E questo è possibile solo se, nel definire la «missione dell’individuo», il problema di soddisfare le pulsioni egoistiche dell’“io” sensibile viene messo da parte. Nel frattempo, finché l’individuo non consegue forme autentiche di autocoscienza e contemplazione, l’unico strumento contro le pretese dell’ostinato amor proprio sta nel sorgere di una forte passione. E ciò perché a caratterizzare la passione è il fatto che, sorgendo in una coscienza non ancora illuminata, essa segna l’inizio della liberazione dell’individuo dalle catene dell’“io” sensibile. La passione non si cura mai della soddisfazione dell’amor proprio; al contrario, sviluppandosi fino alla fine, inevitabilmente sacrifica l’“io” sensibile a ciò a cui essa tende, lo getta ai piedi del proprio idolo. Pertanto, lo sviluppo della passione presuppone sempre due

в себе два момента: отказ от чувственного “я” и утверждение своего объекта, как абсолютной ценности, властно призывающей личность к бескорыстному подвигу. В этом смысле подлинная, могучая и свободная страсть есть, безусловно, творческий процесс.

Таким образом, перед мировоззрением, ориентирующимся на проблему страсти, неизбежно возникает два вопроса, без решения которых оно не может достигнуть никакого объединения отдельных принципов и тенденций. Вопросы эти – первый о путях освобождения личности, из плена себялюбивой чувственности и второй об утверждении ценности объективного порядка. В силу этого строго причинное истолкование мира оказывается здесь уже недостаточным: стремясь к осознанию страсти, личность должна искать становящихся ценностей за пределами себя самой и именно под этим углом зрения склонна рассматривать непосредственно окружающую ее действительность. Именно ей, смущенной и растерянной, беспомощной перед уносящей ее в неизвестное вольной страсти, и раскрывается мир, стихия еще темной загадочной творческой воли, направленной к утверждению ценностей, как конечной цели своих безудержных порывов и безысходных исканий. Послушав таинственным зовам могучих влечений, она сходит с мертвой точки чувственного самоопределения, и тогда перед ней возникает новый лик мира, освобожденного от цепей причинной обусловленности, – царство мятущегося, раздираемого противоречиями, еще непросветленного, но неизменно стремящегося вперед духа.

А вместе с тем в этом пораженном страстью сознании неизбежно возникает глубокая тяга к слиянию с темной народной стихией. Личность смутно чувствует, что, предоставленной исключительно собственным силам, ей никогда не удастся поставить подлинно неколебимые ценности перед владеющим ею влечением, ибо такая задача исполнима только для неисчерпаемой творческой мощи народного духа. Стремясь к творческому оформлению взмывающей в ней волны страсти, личность естественно ищет себе опоры в творческих достижениях, в культурном опыте родной истории. И в этих попытках приобщиться

momenti: la rinuncia all'“io” sensibile e l'affermazione del proprio oggetto come valore assoluto che chiama imperioso l'individuo a un agire disinteressato. In questo senso, la passione autentica, potente e libera è senza dubbio un processo creativo.

Quindi, di fronte a una concezione del mondo che si orienta verso il problema della passione, sorgono inevitabilmente due problemi senza aver risolto i quali tale concezione non può unificare in alcun modo i singoli principi e tendenze. Il primo di questi problemi riguarda la via lungo la quale l'individuo si può liberare dalla prigionia che la sensibilità egoista gli impone, e il secondo riguarda il modo in cui si può affermare un valore di ordine oggettivo. Pertanto, una rigorosa interpretazione causale del mondo risulta qui inadeguata: lottando per prendere coscienza della propria passione, la persona deve cercare dei valori che sussistano al di fuori di lui, ed è proprio da questo punto di vista che essa tende a osservare la realtà immediatamente circostante. Proprio a tale persona, confusa e atterrita, impotente di fronte alla passione sfrenata che la conduce nell'ignoto, si rivela il mondo come materia elementare di una volontà creatrice ancora oscura e misteriosa, tesa all'affermazione di valori, in quanto obiettivo ultimo dei suoi impulsi sfrenati e delle sue ricerche senza speranza. Ascoltando i richiami misteriosi di potenti impulsi, essa abbandona il vicolo cieco dell'autodeterminazione sensibile, e le si manifesta un nuovo volto del mondo, liberato dalle catene della determinazione causale: il regno di uno spirito inquieto, lacerato dalle contraddizioni, che ancora non ha conseguito l'illuminazione ma che si slancia caparbio in avanti.

E, allo stesso tempo, è inevitabile che in questa coscienza colpita dalla passione nasca una profonda brama di fondersi con l'oscuro elemento popolare. La persona ha la vaga percezione che, dovendosi limitare alle sue sole forze, non riuscirà mai a mettere valori davvero incrollabili davanti all'impulso che lo domina, poiché tale compito può essere adempiuto solo dall'inesauribile potere creativo dello spirito nazionale. Nello sforzo di dare una forma creativa all'ondata di passione che sale in lei, è naturale che la persona trovi supporto nelle realizzazioni creative e nell'esperienza culturale della storia patria. E in questi tentativi di entrare in comunione con

органической жизни своего народа, постичь сокровенную сущность его сознания она научается постепенно прозревать в окружающем свою исконную родную почву...

Здесь-то и нужно искать разъяснения тому факту, что проблема “почвенности” постоянно приводила Достоевского в его художественных построениях к вопросу об идеологическом оформлении страсти: о мировоззрении, опирающемся на переживания действительности в плане мощных сверхличного типа влечений. Именно этим объясняется тот своеобразный сдвиг в понимании слова “почва”, который мы наблюдаем, переходя от публицистических произведений Достоевского к его романам: в теоретических рассуждениях его определение этого понятия почти не отличалось от общепринятого в литературных кружках, но как только он подходил к художественному изображению почвенной идеологии в живом сознании, проблема чрезвычайно усложнялась, и основное понятие незаметно эволюционировало, приобретая новые признаки и новый динамический характер.

И, наконец, понятнью “земля” соответствует сознание, обретенное на путях долгих испытаний дар подлинной свободы, т.е. живого познания и созерцания. Такое сознание управляется уже не “евклидовским умом” и субъективными чувственными влечениями и не сверхличной страстью, но непоколебимыми нормами иного порядка. И здесь – как в своем высшем синтезе – находит свой предел диалектическое становление духа...

VI

Таким образом, мы находим у Достоевского как бы три ответа на наиболее общий вопрос всякого мировоззрения – вопрос об психическом соотношении “я” и “не я” личности и внешнего мира: первый, где поток бытия признается абсолютно причинным, а личность в каждом своем деянии причинно-обусловленной средой; второй, где воля личности подчинена сверхличной телеологически самоопределяющейся страсти, а среда представляется стихией творчески утверждающего ценности духа; и третий, где личность признает себя свободно предающейся познанному абсолюту, а мир –

la vita organica del suo popolo, di comprendere l'essenza più profonda della sua coscienza, essa impara gradualmente a riconoscere nell'ambiente che lo circonda il proprio originario *humus natio*...

È qui che dobbiamo cercare la spiegazione del fatto che il problema del "ritorno all'*humus*" ha sempre condotto Dostoevskij, nelle sue strutture artistiche, alla questione sul modo di dare forma ideologica alla passione: a una visione del mondo fondata sull'esperienza della realtà in termini di potenti pulsioni di tipo sovraperpersonale. Ciò spiega il peculiare slittamento semantico della parola "*humus*" che osserviamo passando dalle opere pubblicistiche di Dostoevskij ai suoi romanzi: nei ragionamenti teorici la sua definizione di questo concetto non differiva quasi da quella generalmente accettata nei circoli letterari, ma non appena si accingeva alla rappresentazione artistica dell'ideologia dell'*humus* nella viva coscienza, il problema si complicava assai e il concetto di base iniziava a subire un'impercettibile evoluzione, ad acquisire nuovi segni e un nuovo carattere dinamico.

E, infine, al concetto di "terra" corrisponde una coscienza che, lungo il cammino di lunghe prove, ha acquisito il dono della vera libertà, e cioè di una viva conoscenza e contemplazione. Tale coscienza non è più governata dalla "mente euclidea" e dagli impulsi soggettivi dei sensi, né dalla passione sovraperpersonale, ma da norme incrollabili di ordine diverso. E qui – nella sua sintesi più alta – il divenire dialettico dello spirito trova il suo limite...

VI

In Dostoevskij troviamo quindi, per così dire, tre risposte alla questione più comune di ogni concezione del mondo, e cioè la questione su quale corrispondenza psichica vi sia fra l'"io" e il "non-io", fra l'individuo e il mondo esterno: la prima, dove il flusso dell'essere è considerato come assolutamente causale e l'individuo è considerato in ogni sua azione un ambito determinato da cause preesistenti; la seconda, dove la volontà individuale è subordinata ad una passione sovraperpersonale che si autodetermina in modo teleologico e l'ambiente è rappresentato come la forza elementare dello spirito che afferma creativamente i valori; e la terza, dove l'individuo riconosce se stesso nel proprio libero abbandonarsi

системой ценностей, через него и в нем утвержденной. Рассматриваемая в отдельности, каждая из этих формул развертывается в стройное мировоззрение, определяющее собой целый план жизни, – рассматриваемые в отношении друг к другу, они представляют отдельные звенья единого ряда диалектического развития духа, отмечая последовательные этапы духовного восхождения личности. В этом смысле они ображают единый путь, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И нетрудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского. Ведь путь этот залег от отрицательного миропереживания к самоопределению личности на основе полного приятия объективной основы жизни. Идеология гедонистического релятивизма, с такой болезненной враждебностью воспринимаемая Достоевским после разочарования в фурьеризме, преодолевалась здесь целиком. С другой стороны, и та мучительная отчужденность, обособленность от своего народа, которая с такой силой дала о себе знать на каторге, что заставила его говорить о приговоре николаевского суда, как справедливой каре (!) за измену этому народу, сменялась здесь все большей и большей близостью к народной стихии. А в то же время на этом пути личность ни на минуту не отрывалась от мира, – а, напротив, побеждая отвлеченность “эвклидовского” мировоззрения, медленно подходила к полному оправданию всего мирского. И опять-таки это чрезвычайно характерно для Достоевского. При том первенствующем значении, которое имела для него социальная проблема, отказ от мира, идея затворничества не могли здесь играть роль окончательного решения. Ведь в своих построениях он всегда имел в виду человека, который должен остаться в миру, если не со всеми, то с большинством, так что вера должна была не толкать его вон из мирской жизни, а, наоборот, все крепче и крепче привязывать к земле, ее делу, радости и заботе. Полное приятие мира и жизни, по его мнению, было невозможно вне объективно-идеалистических форм

all'assoluto da lui compreso, e il mondo come un sistema di valori che si stabilisce attraverso di esso e in esso.

Considerate separatamente, ognuna di queste formule si sviluppa in una visione del mondo coerente, che definisce un intero modello di vita; considerate in relazione l'una all'altra, esse rappresentano anelli separati di un'unica serie dello sviluppo dialettico dello spirito, segnando le fasi che si susseguono nell'ascesa spirituale dell'individuo.

In questo senso, esse raffigurano *un'unica via* che colui che cerca l'affermazione incondizionata dell'essere attraversa tra grandi tormenti e pericoli. E non è difficile rivelare il significato soggettivo di questo percorso per Dostoevskij stesso.

Tale percorso va dall'esperienza negativa del mondo all'autodeterminazione dell'individuo in virtù della piena accettazione della base oggettiva della vita. L'ideologia del relativismo edonistico, che Dostoevskij percepiva con tale dolorosa ostilità dopo la delusione del fourierismo, veniva qui del tutto superata. D'altra parte, quello straziante distacco, quell'allontanamento dal suo popolo che gli si presentò durante i lavori forzati con una tale forza da portarlo a considerare il verdetto della corte di Nicola una giusta punizione (!) per aver tradito il proprio stesso popolo, si andò là trasformando in una vicinanza sempre maggiore all'elemento popolare. Allo stesso tempo, su quella strada, l'individuo non si allontanava neanche per un momento dal mondo, ma, al contrario, vincendo il carattere astratto della visione del mondo "euclidea", si avvicinava lentamente alla piena giustificazione di tutto ciò che appartiene al mondo. Una volta di più, ciò è estremamente caratteristico di Dostoevskij. Dato il significato preminente che il problema sociale aveva per lui, il rifiuto del mondo, l'idea di un'autoimposta clausura non potevano svolgere qui il ruolo di soluzione finale. Infatti, nelle sue costruzioni narrative egli intendeva sempre che l'individuo dovesse rimanere nel mondo, e se non con tutti, almeno con la maggior parte, in modo che la fede non lo conducesse lontano dalla vita mondana, ma, al contrario, lo legasse in modo sempre più solido alla terra, alle sue opere, alla gioia e alle cure. La piena accettazione del mondo e della vita, a suo parere, era impossibile al di fuori delle forme dell'esperienza dell'esistenza proprie dell'idealismo oggettivo, e si mise alla

переживания бытия, и к такому-то приятию мира он и искал путей. А для этого он должен был, во-первых, исчерпывающе показать, что скептическое сознание неизбежно приходит к неразрешимым противоречиям и – в конце концов – к самым мучительным формам неприятия мира, что, во-вторых, развитие страсти, как таковой, необходимо катастрофично, и в-третьих, наметить те идеальные типы сознания, в которых и нашло бы свое полное воплощение истинное приятие земного бытия.

Так возникают три основных плана, где протекает все действие его романов. Эти планы диалектически связаны друг с другом, и, хотя в фактической истории творчества они самым причудливым образом переплетаются между собой, но все же для критики представляется возможным и даже должным в известной мере распутать этот сложный клубок тематических ходов и классифицировать их, как последовательные моменты духовного становления личности, начав с анализа идеологического содержания первого плана.

Сознавая окружающий мир, как причинно обусловленную среду, личность не находит вне себя никаких ценностей, при посредстве которых она могла бы обосновать нормы своего поведения, без чего не может, конечно, обойтись даже “эвклидовский ум”. Этих ценностей она должна искать внутри себя самой, в тесном кругу своих собственных влечений и переживаний. А так как все ценности этого рода обязательно переживаются соотносительными к самой личности, то – в конце концов – она сама и то, что она называет своим благом, оказывается единственным основанием для всей системы практической этики.

Но, провозглашая свое эмпирическое благо высшей ценностью и высшим критерием всего совершающегося, личность может себя самое определять двояко. Наиболее естественным и наиболее логичным является, конечно, тот случай, где личность отождествляется с конкретным чувственным “я”, которое и служит мерой всех вещей. Если здесь при построении мировоззрения внимание постоянно обращено на проблему удовлетворения чувственных влечений “я”, тогда в итоге возникают различные системы эгоизма, разумного и неразумного, умеренного и неумеренного, но всегда чрезвычайно банального. Гораздо интереснее более

ricerca della strada per tale accettazione del mondo. Per fare ciò ha dovuto, in primo luogo, dimostrare in modo esaustivo che la coscienza scettica arriva inevitabilmente a contraddizioni insolubili e – alla fine – alle forme più tormentose di rifiuto del mondo; in secondo luogo, che lo sviluppo della passione, in quanto tale, reca di necessità un carattere catastrofico, e in terzo luogo, delineare quei tipi ideali di coscienza in cui l'autentica accettazione dell'esistenza terrena troverebbe la sua piena incarnazione.

Quindi ci sono tre piani principali in cui si svolge tutta l'azione dei suoi romanzi. Questi piani sono dialetticamente collegati l'uno all'altro e, sebbene nella storia fattuale dell'opera essi si intreccino nel modo più bizzarro, per la critica è possibile e in una certa misura anche doveroso svelare questo complesso intreccio di percorsi tematici e pensarli come momenti consecutivi della formazione dello spirito dell'individuo, a partire dall'analisi del contenuto ideologico del primo di questi piani.

Nell'aver coscienza del mondo come ambiente determinato da cause, la persona non trova al di fuori di sé alcun valore tramite cui poter validare le norme del suo comportamento: valori di cui neppure la "mente euclidea" può, naturalmente, fare a meno. Essa deve cercare questi valori dentro di sé, nell'ambito angusto delle sue proprie inclinazioni ed esperienze. E poiché tutti i valori di questo tipo sono necessariamente esperiti in relazione con la personalità, allora – alla fine – essa stessa, insieme a ciò che definisce come proprio bene, risulta l'unica base per l'intero sistema della pratica etica.

Ma, dichiarando il proprio bene empirico come il più alto valore e il più alto criterio di tutto ciò che accade, l'individuo può determinarsi in due modi. Il più naturale e logico è, naturalmente, quel caso in cui l'individuo si identifica in uno specifico "io" sensibile, che serve come misura di tutte le cose. Se qui, nella costruzione di una visione del mondo, l'attenzione è costantemente focalizzata sul problema della soddisfazione degli impulsi sensuali dell'"io", allora come risultato sorgono diversi sistemi di egoismo, razionale e irrazionale, moderato e no, ma sempre estremamente triviale. Molto più interessanti sono i tipi più attuali di questo

актуальные типы этого индивидуализма, где центральное место занимают ее вопросы о наслаждении, но проблема безграничного и упорного индивидуального и социального утверждения собственного “я” в непрерывном ряде деяний; при таком подходе полное удовлетворение потребностей и влечений уже не кажется существенным; оно неизменно отодвигается на задний план, уступая место лозунгу: “все позволено”.

Обывательское мышление почти всегда переводит эту формулу поверхностным: «поступай, как вздумается, как угодно или даже: как тебе нравится». Но такой перевод слишком волен и внешен. В сознании, где эта норма не на службе у стремления к наслаждению, но ценится сама по себе, как выражение абсолютного господства “я” над всем бытием, она звучит не разрешением, но повелением. Она вовсе не говорит человеку: поступай как тебе нравится, но поступай так, чтобы каждое деяние было бы новым шагом к полному самоутверждению твоего “я”, выполняй все, что дает ему право воистину сознавать себя мерой всех вещей. И при таких условиях эта формула вовсе не удобное средство оправдания своих темных делишек, но призыв к суровому и тяжкому подвигу.

В сущности только в этой постановке проблема нигилистической этики приобретает серьезный характер. Банальные эгоистические построения не нуждаются в подробном теоретическом рассмотрении: нигилистический пессимизм – их явный и неизбежный финал.

Но здесь проблема глубока и значительна, и именно так и ставит ее Достоевский.

Так возникает первая тема первого плана, плана скептического сознания:

Тема русского сверхчеловека.

Ее развивает Достоевский в “Преступлении и наказании”, и диалектическое развитие этой темы служит тем стержнем, вокруг которого сжимается вся сюжетная схема. Раскольников не бунтовщик и не богоборец: ему не с кем бороться и не против кого бунтовать. По настоящему он – один в мире, т.е. хочет быть таким гади утверждения своего “я”, и становится им на одну минуту, на один безумный и страшный миг. И Достоевский

individualismo, in cui occupano un posto centrale non le questioni riguardo al piacere, bensì il problema di un'illimitata e ostinata affermazione individuale e sociale del proprio "sé" in una serie continua di azioni; con un tale approccio, la piena soddisfazione dei bisogni e degli impulsi non sembra più essenziale; essa si sposta invariabilmente in secondo piano, lasciando il posto allo slogan: "tutto è permesso".

Il pensiero filisteo traduce quasi sempre questa formula nel superficiale: «Fai come ti pare, fai quello che vuoi o quello che ti piace». Ma una tale traduzione è troppo arbitraria ed esteriore. Nella coscienza in cui questa norma non è al servizio della brama di piacere, ma è valorizzata in se stessa, come espressione del dominio assoluto dell'"io" su tutta l'esistenza, essa suona non come un permesso, ma come un ordine. Essa non suggerisce affatto all'uomo di fare come vuole, ma di agire in modo che ogni azione sia un nuovo passo verso la completa autoaffermazione del suo "io", di compiere tutto ciò che gli dà il diritto di riconoscersi veramente come misura di tutte le cose. E, a queste condizioni, tale formula non è affatto un mezzo adatto a legittimare i propri torbidi affarucci, ma è la chiamata a un'impresa severa e dolorosa.

In sostanza, solo messo così il problema dell'etica nichilista acquisisce un carattere serio. I triviali ragionamenti egoistici non meritano un'analisi teorica dettagliata: il pessimismo nichilista è il loro ovvio e inevitabile finale.

Ma qui il problema è profondo e significativo, ed è così che lo pone Dostoevskij.

Così si manifesta il primo tema del primo piano, il piano della coscienza scettica:

Il tema del superuomo russo.

Dostoevskij lo sviluppa in *Delitto e castigo* e l'evoluzione dialettica di questo tema funge da fulcro attorno al quale viene compreso l'intero schema della trama. Raskol'nikov non è un ribelle né un combattente contro Dio: non ha nessuno contro cui combattere e a cui ribellarsi. Lui è veramente solo al mondo, ossia vuole essere tale per affermare il suo "io", e lo diventa in un solo minuto, in un attimo folle e terribile. E Dostoevskij dimostra

логически показывает, чем это кончится, исчерпывания здесь и в неистовом мышлении Кириллова всю без остатка проблему отрицательного индивидуализма...

Но в своем исходном самоопределении личность может не отождествлять себя с эмпирически данным собственным “я”, но, утверждая себя как ценность, как бы обобщить себя, вынести себя за пределы субъективного круга объективироваться во внешнем мире. Она может сказать, что подлинную-то ценность составляет не “я”, но личность вообще, “человек и гражданин”, “другой”, “ближний” и проч. и проч. Более того, именно эту абстрактную личность, что свидетельствует об хороших задатках, она склонна в большинстве случаев признать мерой всех вещей и заботе о ее благе подчинить все поведение конкретного “я”. Как логически обосновывается это подчинение, сказать затруднительно. Подлинная дедукция невозможна; процесс умозаключения совершается, как общее правило, по ядовитой формуле Владимира Соловьева: «человек происходит от обезьяны, следовательно надо любить своего ближнего». Но как бы то ни было, а этот отрицательный “индивидуализм” наизнанку не только существует, но и является типичным для большинства наших “героических” интеллигентских идеологий, начиная со времени Белинского и даже ранее.

Это тема эмпирического альтруизма, так как практическое сознание личности ориентируется здесь около понятия “человека вообще”, “другого”, как высшего критерия индивидуального поведения. И ее также ставит Достоевский в своих романах, как вторую тему первого плана:

Тему русского Фауста.

В гениальной “Легенде” и ее окружении нашла свое полное и исчерпывающее выражение великая трагедия этики сострадания, заменившего любовь в сердце, пораженном скептицизмом. В высоком пафосе вдохновенной диалектики раскрывается здесь тот скорбный путь, которым проходит “евклидовский ум” через признание полной эмпирической свободы другого, через ужасы и костры инквизиции, к неприятию мира и к ненависти к ближнему. Фатальная необходимость такого конца для отрицательного сострадания выявлена здесь с ослепительной ясностью.

logicamente come deve andare a finire, sviscerando, qui e poi nel pensiero frenetico di Kirillov, tutto intero il problema dell'individualismo negativo...

Ma nella propria iniziale autodeterminazione, un individuo può anche non identificarsi col proprio "sé" empiricamente dato, bensì, affermandosi come un valore, attuare una generalizzazione di se stesso, collocarsi oltre i limiti dell'ambito soggettivo per oggettivarsi nel mondo esterno. Esso può dire che il vero valore non è l'"io", ma l'individuo in generale, l'"uomo e cittadino", "l'altro", il "prossimo" e così via. Per di più, è proprio questa personalità astratta, indice di buone inclinazioni, che essa tende nella maggior parte dei casi a riconoscere come misura di tutte le cose, e a cui subordinare l'intero comportamento del concreto "io". È difficile dire come questa subordinazione si giustifichi logicamente. Giungervi davvero per via deduttiva è impossibile; il processo di inferenza si compie, come regola generale, secondo la caustica formula di Vladimir Solov'ëv: «L'uomo viene dalle scimmie, quindi bisogna amare il prossimo». Comunque sia, questo "individualismo" negativo o alla rovescia non solo esiste, ma è tipico della maggior parte delle nostre ideologie intellettuali "eroiche", a cominciare dal tempo di Belinskij e anche prima.

Questo è il tema dell'altruismo empirico, poiché la coscienza pratica dell'individuo si orienta qui intorno al concetto di "uomo in generale", di "altro", come il più alto criterio del comportamento individuale. E anche Dostoevskij lo pone nei suoi romanzi come secondo tema del primo piano:

Il tema del Faust russo.

Nella geniale Leggenda del Grande Inquisitore e nei suoi pressi ha trovato la sua piena ed esaustiva espressione la grande tragedia dell'etica della compassione che ha sostituito l'amore in un cuore sopraffatto dallo scetticismo. Nel pathos sublime di una dialettica ispirata si rivela il funebre percorso che la "mente euclidea" compie attraverso il riconoscimento della piena libertà empirica dell'altro, attraverso gli orrori e i fuochi dell'inquisizione, fino al rifiuto del mondo e all'odio per il prossimo. La fatale necessità di una tale fine per la compassione negativa è qui rivelata con abbagliante chiarezza.

Итак, на обоих путях, единственно доступных “эвклидовскому уму”, личность неизбежно приходит к неразрешимым противоречиям и гибели. Но этим еще не исчерпываются все возможные темы первого плана. Рядом с ними естественно возникает еще третья тема, в которой находит свое выражение темное предчувствие неизбежности гибели трагического бесилия “эвклидовского ума”. Это тема плача и смеха над самим собой и своей расходящейся с жизнью идеологией:

Тема русского Мефистофеля – нигилистической иронии.

Ощущая недостижимость поставленных себе общих целей, фатальное несовпадение между сущими и должным, личность постепенно вступает в круг двойственного переживания мира: она и верит, и злобно смеется над своей верой, и стремится вперед и заранее предсказывает свою неудачу. Так возникает двойник – без иронии, символ злобной насмешки. И бесы эти бывают разных калибров. Ведь и в идеалистическом сознании могут быть периоды сомнений и разочарований, рождающие ироническую насмешку. Но здесь человеческий дух вызывающе смеется над воистину высокими и прекрасными ценностями, над стремлениями и переживаниями высшего порядка и, имея таких благодарных противников, остается возвышен и смел и силен. Таков двойник европейского идеализма, высокий пафос гетевского Мефистофеля. Но над чем смеяться нигилизму? Его мир пуст, кругом несвободные, жалкие твари, его цели в конечном итоге ничтожны и мелки. И ирония на лице такого героя расплывается в отвратительную лакейскую усмешку. Ибо нигилистическое сознание вхоже, в конце концов, только в переднюю бытия. Дальше вход для него закрыт, и оно смеется над миром и жизнью, как лакей, знающий своего барина только в уборной и по кухонным сплетням. Так встают из-за героев Раскольникова и Ивана Карамазова их двойники: Свидригайлов и Смердяков, и несутся из темного подполья смрадные сплетни о мире, о жизни, о законченной вечности, с пауками в углах, и раздается низкое глумление над великими таинствами любви, познания и смерти. Это даже не свист, а какой-то ядовитый шип евклидовской иронии, обволакивающей липкой грязью светлый лик совершающегося.

Quindi, attraverso i due soli cammini accessibili alla “mente euclidea”, è inevitabile che l’individuo giunga a contraddizioni irrisolvibili e alla rovina. Ma con ciò non si esauriscono tutti gli argomenti possibili del primo piano. Accanto ad essi sorge spontaneamente ancora un terzo tema, nel quale trova la sua espressione la cupa premonizione dell’inevitabilità della morte e della tragica impotenza della “mente euclidea”. È il tema del piangere e del ridere di sé stessi e della propria ideologia che si sta separando dalla vita:

Il tema del Mefistofele russo, o dell’ironia nichilista.

Avvertendo l’irraggiungibilità degli obiettivi generali stabiliti per sé, la fatale discrepanza fra ciò che è vero e ciò che è dovuto, l’individuo entra gradualmente nella cerchia della percezione dualistica del mondo: esso crede e ride con malizia della propria fede, si spinge oltre e già predice il proprio fallimento. Così emerge il doppio: il demone dell’ironia, simbolo di maligna beffardaggine. E di questi demoni ve ne sono di vari calibri. Dopotutto, anche nella coscienza idealistica possono capitare attimi di dubbio e delusione che generano ironico scherno. Ma qui lo spirito umano ride in modo provocatorio di valori davvero elevati e belli, delle aspirazioni e delle esperienze di ordine superiore e, pur avendo avversari così nobili, esso rimane altero, audace e forte. Tale è il doppio dell’idealismo europeo, l’alto pathos del Mefistofele di Goethe. Ma cos’ha da ridere il nichilismo? Il suo mondo è vuoto, tutt’intorno ci sono creature miserabili e non libere, i suoi obiettivi sono insignificanti e superficiali. E l’ironia sul volto di un tale eroe si effonde in un disgustoso ghigno da lacchè. Perché la coscienza nichilista è ammessa, in fin dei conti, solo nell’anticamera dell’essere. Ogni ulteriore ingresso le è sbarrato, ed essa ride del mondo e della vita, come un lacchè che conosce il suo padrone solo dalla toilette e dai pettegolezzi della cucina. E così, da dietro gli eroi Raskol’nikov e Ivan Karamazov fanno capolino i loro doppi: Svidrigajlov e Smerdjakov, e dall’oscuro sottosuolo si levano chiacchiere stantie sul mondo, sulla vita, sull’eternità fuliginosa coi ragni negli angoli^{xxxvii}, e si effonde un vile dileggio dei grandi misteri dell’amore, della conoscenza e della morte. Non è neppure un fischio, bensì una sorta di aculeo velenoso di ironia euclidea, che avvolge di sozzura appiccicosa il volto radioso di ciò che si sta compiendo.

И замечательно, что эта форма иронии так же характерна для русского интеллигентского сознания, как и эмпирический альтруизм. Именно этого приживальщика-черта видел томившийся последней тоскою Гоголь, в эту законченную вечность заглянул перед смертью Салтыков, и из этого подполья выскочила серая Недотыкомка, измельчавший потомок ничтожных предков.

Так замыкается круг отрицательного переживания жизни.

Эти три темы составляют центральные идеологические схемы первого плана и развиваются Достоевским с разных точек зрения и в разных уклонах, повсюду вскрывая срыв мысли в провали безысходного отрицания.

А вместе с тем здесь начинается переход диалектически развивающегося духа во второй план миропереживания. Но, вступая в него, Достоевский не забывает и о своеобразной проверке своих идеологических построений путем постановки вопроса о роли сверхличных влечений вообще.

В этом втором плане все свойства и качества души возникают в процессе неустанного и напряженного устремления воли к абсолюту. Человеческое сознание раскрывается, как гармоническое единство благих помыслов и чувствований, связанных друг с другом любовным переживанием всего сущего в нем и через него. В этом смысле душа, обладающая всей полнотой совершенства, не есть некая предсуществующая творческому сознанию данность, но возникает в итоге свободного самоутверждения духа. Подобно тому как страшный жар электрической печи преобразует черный уголь в алмаз, как свободная мощь самоотрекающегося в любви духа преобразует эмпирически данную человеческую душу, с той разницей, что алмаз продолжает существовать и после прекращения жара, а совершенное сознание нуждается в непрерывном преодолении чувственности. Оно создается и поддерживается высочайшим напряжением свободной воли, эмпирическим обнаружением которой она – и только одна она – является.

Но, как бы говорит Достоевский, попытаемся представить себе душу, обладающую всеми совершенствами, но отличающуюся

Ed è degno di nota che anche questa forma di ironia sia caratteristica della coscienza dell'*intelligencija* russa, così come l'altruismo empirico. Fu proprio questo demonietto parassita che Gogol' vide mentre languiva nell'angoscia estrema; è in questa fuliginosa eternità che gettò lo sguardo Saltykov prima di morire, ed è da questo sottosuolo che è saltata fuori la grigia *Nedotykomka*^{xxxviii}, immeschinita discendente di una stirpe da poco.

Così si chiude il cerchio dell'esperienza negativa della vita.

Questi tre temi costituiscono gli schemi ideologici centrali del primo piano e vengono sviluppati da Dostoevskij da diversi punti di vista e da diverse angolazioni, per rivelare ovunque come il pensiero collassi nei fallimenti di una negazione senza via d'uscita.

E, allo stesso tempo, qui comincia il passaggio dello spirito che si sviluppa dialetticamente al secondo piano dell'esperienza del mondo. Ma, nell'addentrarsi in esso, Dostoevskij non omette di sottoporre a una peculiare verifica le proprie costruzioni ideologiche: egli, infatti, pone la questione del ruolo degli impulsi sovrapersonali in generale.

In questo secondo piano, tutte le proprietà e le qualità dell'anima sorgono in un processo d'instancabile e intenso sforzo della volontà che tende verso l'assoluto. La coscienza umana si dispiega come unità armonica di buoni pensieri e sentimenti, reciprocamente legati dall'esperienza d'amore di tutto ciò che sussiste in essa e attraverso di essa. In questo senso l'anima, possedendo tutta la pienezza della perfezione, non è un dato preesistente alla coscienza creativa, ma sorge come risultato della libera autoaffermazione dello spirito. Proprio come il terribile calore di una fornace elettrica trasforma il carbone nero in diamante, così il libero potere dello spirito che rinnega se stesso nell'amore trasforma l'anima umana empiricamente data, con la differenza che il diamante continua ad esistere dopo che il calore è cessato, mentre la coscienza perfetta ha costantemente bisogno di superare la sensibilità. Si crea e si mantiene sulla più alta tensione del libero arbitrio, di cui ella – e solo ella – costituisce il disvelamento empirico.

Ma, come par dire Dostoevskij, cerchiamo di figurarci un'anima che abbia tutte le perfezioni, ma caratterizzata dal fatto che l'intero

тем, что весь строй высоких переживаний дан ей непосредственно при рождении. Откуда взять такое чудо? Достоевский понимает, что в жизни ее не найти, и разыскивает ее в лечебнице. А затем он бросает такую душу в самую гущу жизни и присматривается, что из этого выйдет. Так возникает четвертая тема:

Тема Идиота, своеобразный *anima naturaliter christiana*.

Со страниц романа перед читателями встает образ необычайной прелести, задуманный и сделанный с исключительным мастерством. На первый взгляд он обладает всей полнотой совершенства: огромным умом, полной искренностью и прямоотой, голубиной кротостью, доверчивостью, проникновенностью, незлобливостью и т. д. без конца. И его обаянию подчиняются все окружающие: они – против своей воли – влекутся к нему, склоняются перед ним. Но в то же время: горе полюбившим его и возложившим на него надежду. Он бессилен и беспомощен. Совершенная добродетель, не обретенная, но данная, парализует волевое устремление личности. Точнее говоря, как прирожденная, а не добытая усилием воли, она может объявиться только в душе, лишенной страстей и влечений. А потому она не способна обнаружиться в творческом деянии, предполагающем непреложное решение и выбор. Здесь трагедия Мышкина: он не Рыцарь Бедный, человек безумного воления и страстей, а что-то совсем другое. В конце концов, он идиот, неспособный к выбору: он будет одновременно помогать и жертве и разбойнику, будет одновременно принимать два решения и даже мыслить два суждения. Взрослый ребенок, он чужд не только взрослой скверны, но и сложных переживаний зрелости вообще, и как прекрасен ни был бы такой человек, он, в сущности, остается вне круга жизни: одиноким, непонятым и непонимающим. Таким образом, первая попытка “изображения вполне прекрасного человека” завершилась неудачей. “Вполне прекрасный человек” оказался существом гораздо более сложным, нежели можно было предполагать, ибо он не некая первоначальная данность, но творится в борьбе свободной воли, с чувственным ликом души. Он возникает на почве мощной

sistema di alte esperienze le è dato direttamente alla nascita. Da dove prendere un tale miracolo? Dostoevskij capisce che una cosa del genere non può essere trovata nella vita, e quindi la trova in un sanatorio. E poi getta tale anima nel vivo della vita e si mette a osservare cosa ne viene fuori. Sorge così il quarto tema:

Il tema dell'Idiota, la peculiare *anima naturaliter christiana*.

Dalle pagine del romanzo ai lettori appare un'immagine di fascino non comune, concepito e realizzato con eccezionale maestria. A un primo impatto questa immagine possiede tutta la pienezza della perfezione: un'enorme intelligenza, una totale sincerità e onestà, la mansuetudine di una colomba, un'indole fiduciosa, penetrante, incapace di provare rancore, e così via, all'infinito. E tutti coloro che la circondano si sottomettono al suo fascino: essi – contro la loro stessa volontà – ne sono attratti e le si inchinano. Ma allo stesso tempo: guai a chi se n'è innamorato e vi ha riposto speranza: ella è impotente e indifesa. La virtù perfetta, non conquistata ma data, paralizza la tensione volitiva dell'individuo; più precisamente, una tale virtù innata e non acquisita dalla forza di volontà può albergare solo in un'anima scevra di passioni e pulsioni: pertanto, essa non può manifestarsi in un'attività creativa che presupponga una qualsiasi decisione e scelta immutabile. Ecco la tragedia di Myškin: egli non è il Cavaliere Povero, uomo di folle volontà e passione, ma qualcosa di completamente diverso. In fin dei conti, è un idiota incapace di scelta: aiuterà allo stesso tempo sia la vittima che l'aguzzino, prenderà due decisioni allo stesso tempo e adotterà due giudizi discordanti. Un bambino adulto, egli non solo è estraneo alla malizia degli adulti, ma anche alle complesse esperienze della maturità in generale, e per quanto meravigliosa possa essere una tale persona, essa, in sostanza, rimane fuori dal cerchio della vita: sola, incompresa e incapace di comprendere. Quindi, il primo tentativo di «rappresentazione di una persona perfettamente bella» si è concluso con un fallimento. La «persona perfettamente bella» si è rivelata una creatura molto più complessa di quanto si potesse supporre, poiché essa non è un qualcosa di dato a priori, ma si crea nella lotta del libero arbitrio, tramite la parte sensibile dell'anima. Essa sorge sulla base di una potente sete di vita, dal caos di passioni e pulsioni

жажды жизни, из хаоса бурных страстей и влечений, преобразуемых устремившейся к высшему волей, и проблема его изображения приводит к проблеме страсти и порыва – центральной теме второго плана.

Подобно тому как “эвклидовский” ум не способен ответить на все вопросы, естественно возникающие перед личностью, в процессе познания, точно так же “чувственное я” со своим планом переживания действительности не в состоянии утолить и оформить пробуждающиеся в нем многоразличные стремления.

Страшный мир скептической мысли так же тесен для сердца, как тесен он для познающего духа. Вырастая на почве темной тяги к жизни, человеческие влечения и страсти не могут обрести завершенных гармонических форм в пределах чувственного “я” и узкого круга его созерцаний. Более того, переживания этого типа являются нередко врагом такого “я” и в акте своего оформления разбивают и преобразуют его, поставляя своим объектом ценности высшего ряда.

И на путях этого освобождения себя и личности от оков эмпирического мироотношения, перед страстью, лишенной твердой опоры, встают две опасности. С одной стороны, предоставленная самой себе, она может оказаться бессильной перед упорным сопротивлением чувственного “я”, стремящегося подчинить ее своим целям; с другой стороны, даже одержав победу над голой чувственностью, она может остановиться на полпути перед непреодолимыми для нее трудностями при “поставлении кумиров”, т. е. в утверждении их абсолютной значимости. Ведь ей нужно преобразовать личность и позитивный лик мира, и легко может случиться, что одна из этих задач или они обе будут ей не под силу. И соответственно этому трагедия страсти в ро светленном сознании выражается в двоякой форме: либо страсть эта остается в плену у ничтожного чувственного “я”, либо, освободившись из его уз, она изнемогает и раздирается мучительными противоречиями перед кумирами, ценность которых не утверждена безусловно. Так возникают две главных темы второго плана, первая из которых – тема страсти в плену у чувственного “я”.

Тема самозванства и маски, нашедшая свое наиболее яркое

turbolente, trasfigurate da una volontà che tende verso l'alto, e il problema di come rappresentarla porta al problema della passione e dell'impulso: il tema centrale del secondo piano.

Proprio come la mente "euclidea" non è in grado di rispondere a tutte le domande che sorgono naturalmente di fronte alla persona durante il processo della conoscenza, così anche l'"io sensibile", col piano su cui egli esperisce la realtà, non è nelle condizioni di soddisfare e dare forma ai vari desideri che in esso si svegliano.

Il terribile mondo del pensiero scettico è tanto angusto per il cuore quanto lo è per lo spirito cognitivo. Crescendo sul terreno di una oscura sete di vita, le pulsioni e le passioni umane non riescono ad assumere forme armoniche complete entro i limiti dell'"io" sensibile e nello stretto ambito del raggio del suo sguardo. In più, le esperienze di questo tipo sono spesso nemiche di tale "io" e nell'atto del proprio prender forma lo schiantano e lo trasfigurano, ponendosi come proprio oggetto valori di ordine più elevato.

E sui percorsi di questa liberazione di sé stessi e della propria personalità dalle catene di una relazione empirica col mondo, di fronte a una passione priva di un solido sostegno sorgono due pericoli. Da un lato, lasciata a se stessa, può rivelarsi impotente dinanzi alla resistenza ostinata dell'"io" sensibile, che cerca di subordinarla ai propri scopi; d'altra parte, pur trionfando sulla nuda sensualità, essa può fermarsi a metà strada di fronte alle difficoltà per lei insormontabili nel "costruire gli idoli", e cioè nell'affermare il loro valore assoluto. Dopotutto, essa ha bisogno di trasformare la personalità e il volto positivo del mondo, e può facilmente accadere che essa non sia in grado di compiere uno di questi compiti, o entrambi. E, in conformità a ciò, la tragedia della passione nella coscienza non illuminata si esprime in forma duplice: o questa passione rimane prigioniera del meschino "io" sensibile, oppure, liberatasi dai vincoli con esso, langue e viene dilaniata da tormentose contraddizioni davanti a idoli il cui valore non è affermato incondizionatamente. Così nascono i due temi principali del secondo piano, il primo dei quali è il tema della passione prigioniera dell'"io" sensibile.

Il tema dell'impostura e della maschera, che ha trovato la sua

выражение в изображении судьбы Николая Ставрогина, в таинственной мистерии Бесов, противопологающейся “бесовскому действу” переднего плана романа. Ибо вся трагедия этой загадочной личности и заключается в том, что она находится как бы в плену у себя самой. В ней “сила беспредельная” и страсти необычайного диапазона; но вся эта волевая и эмоциональная мощь разбивается, как о неприступную стену, о чувственное “я”, неподвижную каменеющую маску, сбросить которую она не в силах. Могучий дух пребывает во власти чувственности; отсюда мелочность и ничтожность его желаний, т. е. эмпирического обнаружения его силы в тесных сферах являющегося: просачиваясь наружу по узким каналам чувственных влечений, Ставрогинская воля и страсть принимают извращенные, отвратительные и в то же время ничтожные и “смешные” формы, создавая ту атмосферу удушливой скуки и кошмара, в которой живет этот двуликий герой. Себялюбивая чувственность, словно красный паучок³³, впиалась в его сердце, и оно не может освободиться от этого гада. Видимый всеми Николай Ставрогин – герой гостиных, притонов и кабаков, только Самозванец в том смысле, что заложенной в нем беспредельной силе духа должен соответствовать “князь и ясный сокол”, а не та жалкая и пошлая маска, которая забрала над нею власть. Это отлично понимает ясновидящая Марья Тимофеевна, и смутно чувствует Петр Верховенский, для которого Ставрогин-Самозванец символ его собственного грязного дела: подмены объективных ценностей, утверждаемых волею народной стихии, ценностями утилитарного ряда. Но едва ли сам Ставрогин ясно сознавал свою беду: он лишь нестерпимо тяготился самим собою, не отдавая себе отчета, откуда эта страшная тягость и отвращение и серая скука жизни.

И только один исход видел он для себя: физическое уничтожение своего чувственного “я”, убийство Самозванца.

Так кончает страсть, не сумевшая освободиться из плена чувственного “я”. Но даже там, где беспредельная воля и одерживает победу над эгоизмом чувственности, ей предстоит еще много тяжелых скитаний среди жутких тайн и загадок непросветленного

espressione più vivida nella rappresentazione del destino di Nikolaj Stavrogin, nella misterica “sacra rappresentazione” che nei Demoni si contrappone alla “rappresentazione demoniaca” in primo piano nel romanzo. Poiché tutta la tragedia di questo individuo enigmatico sta nel fatto che egli è, per così dire, prigioniero di se stesso. In lui vi è «una forza illimitata» e passioni di portata straordinaria; ma tutta questa potenza volitiva ed emotiva si frantuma contro il muro inespugnabile dell’“io” sensibile, immobile maschera di pietra che essa non riesce a togliersi. Il potente spirito rimane in balla della sensualità; di qui deriva la meschinità e la vuotezza dei suoi desideri, ossia della manifestazione empirica della sua forza, che ha luogo in sfere anguste: potendosi infiltrare solo attraverso gli stretti canali delle pulsioni sensuali, la volontà e la passione di Stavrogin assumono forme perverse, disgustose e al contempo meschine e ridicole, e generano quell’atmosfera di noia soffocante e di incubo nella quale vive quest’eroe bifronte. La sensualità egoistica, come un ragno rosso^{xxxx}, ha scavato nel suo cuore, che adesso non può liberarsi della repellente creatura. Il Nikolaj Stavrogin visibile a tutti – eroe dei salotti, dei bordelli e delle taverne – è solo un Impostore, nel senso che a quell’infinita forza di spirito di cui è colmo dovrebbe corrispondere un «principe e falco chiaro», e non quella maschera volgare e patetica che ha assunto il dominio su di lui. La veggente Mar’ja Timofeevna questo lo comprende alla perfezione, e ne ha una vaga percezione Petr Verchovenskij, per il quale Stavrogin-l’Impostore è il simbolo della sua turpe causa: surrogare i valori oggettivi, affermati dalla volontà dello spirito popolare, con valori di tipo utilitaristico. Stavrogin stesso non aveva chiara consapevolezza della propria disgrazia: percepiva solo un insopportabile disagio di se stesso, senza rendersi conto da dove venissero questo terribile disagio, questa ripugnanza e grigia noia verso la vita.

E per sé vedeva una sola via d’uscita: la distruzione fisica del proprio “io” sensibile, uccidere l’Impostore.

Così finisce la passione che non è riuscita a liberarsi dalle catene dell’“io” sensibile. Ma anche laddove la volontà illimitata trionfi sull’egoismo della sensualità, sarà ancora attesa da molte gravose peregrinazioni fra gli orribili segreti e misteri dell’esistenza non

бытия. И история этого скитальчества страсти среди сомнительных кумиров и колебаемых идеалов составляет вторую тему второго плана:

Тему “горячего сердца на распутьях”, романтическую повесть о великой любви Дмитрия Карамазова.

Здесь кончается удушливый сумрак подполья. Новой мерой стал мериться мир. Беспредельная сила страсти разбила, растоптала, истерла в порошок чувственное “я” человека, и во мгновение ока исчезли куда-то и завистливая гордыня, и ненависть к ближнему, и лакейская ирония. Дмитрий Карамазов “додумался” до восторга, и стремление к радости заменило жажду наслаждений, а скорбь об унижении человеческом – страх перед страданием; вместо нелепо-надменных проклятий явилось смирение, вместо сострадания – любовь к людям и природе, а жалкий двойник-приживальщик уступил свое место самому искустителю.

Дмитрий Карамазов забыл о себе, о мелком и дрянном себя и самолюбии; каждый час и каждый миг предает он себя самого во имя любви своей, и песнь страсти, взмывающей над пожарищем испепеленного чувственного “я”, звучит уже гимном и славословием. Ибо только в гимне находит свое полное выражение то великое утверждение, великая воля к жизни, которая составляет внутреннюю сущность свободно, по своему собственному закону становящейся страсти. Ее пафос – пафос дифирамба, пафос ликующей хвали и восторженного преклонения.

Устремленная к единому ограниченному объекту, страсть не может найти в нем одном себе удовлетворения. Она неизбежно выходит за его пределы и, провозглашая его безусловную ценность, провозглашает хвалу всему миру, и всему живущему, и всему бытию. Любовь к Грушеньке требует от Мите великого “да” всему существующему – песни радости, восхваления природы и гимна:

Слава вышнему на свете,
слава вышнему во мне!

И здесь начинается его трагедия. Мир, предстоящий ему, тот, которому слагает гимны его страсть, еще мутен и темен.

illuminata. E la storia di questo peregrinare dell'anima tra discutibili idoli e ideali traballanti costituisce il secondo argomento del secondo piano:

Il tema del «cuore fiammeggiante all'incrocio dei cammini», la storia romantica sul grande amore di Dmitrij Karamazov.

Qui finisce la soffocante penombra del sottosuolo. Il mondo comincia a venir misurato in un'altra maniera. La sconfinata forza della passione ha frantumato, calpestato, ridotto in polvere l'"io" sensibile dell'uomo, e in un battito di ciglia sono andati a finire chi sa dove l'orgoglio invidioso, l'odio verso il prossimo, l'ironia da lachè. Dmitrij Karamazov ha «raggiunto» l'estasi «col pensiero»: il desiderio di gioia ha sostituito la sete di piacere, e il dolore per l'umiliazione dell'uomo – la paura della sofferenza; al posto di imprecazioni di assurda arroganza ecco l'umiltà, al posto della compassione ecco l'amore per le persone e per la natura, e il meschino doppio-parassita ha lasciato il posto al tentatore in persona.

Dmitrij Karamazov ha obliato se stesso, il turpe e meschino "sé" e l'amor proprio; ogni ora e ogni momento egli tradisce se stesso in nome del proprio amore, e il canto della passione, librantesi sopra il rogo dell'"io" sensibile incenerito, suona come un inno e una glorificazione. Poiché è solo nell'inno che si esprime in pienezza quella grande affermazione, quella grande volontà di vita, che costituisce l'essenza intrinseca di una passione capace di svilupparsi in libertà, secondo la legge sua propria. Il suo pathos è un pathos diti-rambico, un pathos di lode trionfante e di entusiasta adorazione. Tesa verso un singolo oggetto limitato, la passione non può trovare soddisfazione solo in esso. Va inevitabilmente oltre i suoi limiti e, proclamando il suo valore assoluto, giura lode al mondo intero, a tutti gli esseri viventi e a tutta l'esistenza. L'amore per Grušen'ka esige da Mitja un grande "sì" a tutto ciò che esiste, un canto di gioia, di lode alla natura, e l'inno:

*Gloria all'eccelso che vi è nel mondo,
gloria all'eccelso che vi è in me!*

Ed è qui che inizia la sua tragedia. Il mondo davanti a lui, quello a cui la sua passione dedica inni, è ancora torbido e oscuro.

«Страшно много тайн! Слишком много загадок угнетает на земле человека. Я иду и не знаю; в вонь я попал и позор или в свет и радость. Вот ведь где беда, ибо все на свете загадка!». Все невнятно и хаотично в мире, не озаренном светом истины, и все, даже самый предмет страсти, в сумерках непросветленного сознания рождает подозрения и недоверчивость. И снова мутится страсть в человеке. Освобожденная из уз чувственного эгоизма, она беспомощно бродит среди тайн и загадок совершающегося; беспрестанно сбиваясь с дороги, ошибаясь и путаясь в полярностях целей. Но, даже срываясь в темные бездны отпадного и невоскресшего бытия, она все же тянется к свету, и прежним гимном звучит ее песня в жутких падениях на Содомских путях.

Пораженному любовью нужен преображенный мир, нужно полное утверждение объекта преклонения. Тайна будет подозрения, и дух погибает в бурях ревности. Вот почему разговоры Мити постоянно обращаются к метафизическим темам: страсть побуждает его к установлению новых форм созерцания совершающегося. Закон органического единства сущего не знает исключений, и нарушение его влечет суровое возмездие. Так подготавливается тема диалектической концепции Достоевского:

Тема русского праведника.

В этом образе должен был отразиться весь огромный внутренний опыт Достоевского и его долгие и острые раздумья над темными судьбами человеческого духа. Ему, так ярко изобразившему историю евклидовского сознания, его постепенное разложение и неизбежную гибель, было ясно, что отрицание первоосновы сущего необходимо приводит личность к неприятню мира и себя самой. И теперь ему предстояло показать, где, в конце концов, человек находит незыблемую опору для великого “да” в жизни, для безусловного и совершенного приятия бытия. Принять мир означало для Достоевского не иное что, как возлюбить его в его вечной основе, и образ радостного мирянина отождествлялся для него с образом деятельного праведника. Вот почему обычный

«C'è una terribile quantità di misteri! Troppi enigmi opprimono l'uomo sulla terra. Io cammino, e non so se sono caduto nella sozzura e nella vergogna o se sono entrato nella gioia e nella luce. Ecco dove sta il guaio, che tutto nel mondo è un enigma!». Tutto è indistinto e caotico nel mondo non illuminato dalla luce della verità, e tutto, persino l'oggetto stesso della passione, nel crepuscolo della coscienza non illuminata genera sospetti e sfiducia. E di nuovo s'intorbida la passione nell'uomo. Liberata dai vincoli dell'egoismo sensuale, vaga impotente tra i misteri e gli enigmi degli eventi, perdendo di continuo la bussola, sbagliandosi e confondendosi nelle polarità degli obiettivi. Ma anche quando pare precipitare negli abissi oscuri dell'essere caduto e non resuscitato, essa tende comunque verso luce, e l'inno di prima risuona nel suo canto anche durante le terribili cadute sui sentieri di Sodoma. Colui che è stato colpito dall'amore ha bisogno di un mondo trasfigurato, ha bisogno della piena affermazione dell'oggetto del desiderio. Il mistero risveglia il sospetto, e lo spirito perisce nelle tempeste della gelosia. Ecco perché le conversazioni di Mitja si rivolgono costantemente a temi metafisici: la passione lo spinge a stabilire forme che gli consentano di vedere l'esistenza in forma nuova. La legge dell'unità organica dell'esistenza non ammette eccezioni, e violarla comporta una nemesi severa. È così che prende forma il tema della concezione dialettica di Dostoevskij:

Il tema del russo giusto.

In quest'immagine si dovevano riflettere tutta l'enorme esperienza interiore di Dostoevskij e le sue lunghe e acute riflessioni sugli oscuri destini dell'animo umano. Per lui, che aveva dato un sì vivido quadro della storia della coscienza euclidea, della sua graduale disgregazione e inevitabile morte, era chiaro che negare il principio fondamentale dell'essere conduce necessariamente l'individuo alla non accettazione del mondo e di se stesso. E ora gli toccava mostrare dove, alla fin fine, l'individuo trova un solido sostegno per il grande "sì" alla vita, per un'incondizionata e compiuta accettazione dell'esistenza. Accettare il mondo significava per Dostoevskij nient'altro che amarlo nel suo fondamento eterno, e per lui l'immagine del gioioso fedele laico corrispondeva a quella dell'uomo capace di esercitare giustizia attiva. Ecco perché il tipo

тип аспекта, отрекшегося от мира и умерщвляющего свою плоть, не привлекал его внимания. Для него речь шла не об умерщвлении темной силы карамазовской, могучей воли к жизни, но о таинственном преобразении ее в духе высшей истины. Стать совершенным должен был тот самый слишком широкий человек, об уничтожении которого так скорбел Митя Карамазова, и стать им, не отрекаясь от жизни, не на путях самоистязания, но на путях преобразования всего себя, через достижение чистоты и духовности своих желаний и полной внутренней свободы. За серой мглой современности Достоевский прозревал сияющий таинственной радостью, исполненный мира и благоволения образ человека, сумевшего взойти на последние ступени совершенства, не утратив ничего из богатой сокровищницы человеческих переживаний и стремлений, всемерно и целиком принявшего сей мир и любовно откликающегося на каждый зов земной жизни. И рядом с этим образом радостного мирянина необходимо вставал перед Достоевским и новый образ мира. Ибо мир, являющийся глазам человека, радостно и любовно приемлющего его, уже не тот, который предстоит отрицающему. Человеческому духу, сполна познавшему истину, открывается возможность иного, истинного познания бытия, и тот мир, в котором он живет, несколько не похож на мертвую землю под пустым небом.

Поэтически воплотить эти чудесные видения или хотя бы очертить новый и, наконец, действительно положительный характер и наметить основные формы нового созерцания бытия Достоевский попытался в своем последнем романе; задача, которую он здесь себе ставил, была необычайно трудна; ведь ему нельзя было уже опираться ни на какие случаи и факты современной действительности. Этих образов он должен был искать не в окружающей жизни, но глубоко внутри себя. Правда, в поисках прототипа он обратился к фактам, запечатленным в соответствующей литературе, и много почерпнул оттуда, но в конце концов в акте творчества ему пришлось опереться почти исключительно на свой собственный внутренний опыт. Эти

consueto di asceta che ripudia il mondo e macera la propria carne non attirava la sua attenzione. Per lui non si trattava di distruggere la forza oscura dei Karamazov, la potente volontà di vivere, ma si trattava del mistero della trasfigurazione di tale forza nello spirito della suprema verità. A conseguire la perfezione doveva essere quell'uomo troppo ampio della cui distruzione Mitja Karamazov così tanto si addolorava, e doveva conseguirla senza ripudiare la vita, ovvero passando non per la via della tortura autoinflitta, ma per la via della trasformazione di tutto se stesso, attraverso il raggiungimento della purezza e della spiritualità dei propri desideri e della completa libertà interiore. Dietro la nebbia grigia della modernità Dostoevskij intravedeva l'immagine – circondata da una gioia misteriosa, colma di pace e buona volontà – dell'uomo che è riuscito a salire gli ultimi gradini della perfezione senza perdere nulla dal ricco patrimonio di esperienze e aspirazioni umane; dell'uomo che ha accettato questo mondo in misura piena e totale e che con amore risponde ad ogni richiamo della vita terrena. E, accanto a quest'immagine di gioioso fedele laico, era necessario che di fronte a Dostoevskij sorgesse anche una nuova immagine del mondo. Perché il mondo che si manifesta agli occhi di una persona che lo accetta con gioia e amore non è più quello che si presenta di fronte a colui che lo nega. Allo spirito umano che ha conosciuto la pienezza della verità, si apre la possibilità di una diversa, verace conoscenza dell'essere, e il mondo in cui egli vive non è per niente simile a una terra morta sotto un cielo vuoto. È nel suo ultimo romanzo che Dostoevskij ha tentato d'incarnare poeticamente queste visioni portentose, o per lo meno di delineare un nuovo personaggio, infine veramente positivo, e di tracciare le forme principali di un nuovo modo di vedere l'essere; il compito qui prefisso era particolarmente difficile, dato che non poteva più contare su nessun caso e fatto della realtà contemporanea. Egli doveva cercare queste immagini non nella vita attorno a lui, ma nel profondo di se stesso. È vero che, nella ricerca di un prototipo, egli si era rivolto ai fatti descritti nella letteratura pertinente, e da lì ha assunto molto, ma alla fine, nell'atto del creare, egli si è dovuto affidare in via quasi esclusiva alla sua personale esperienza interiore. Queste

светлые образы – порождение неутолимой тоски его беспокойного духа по великой Осанне. Они возникли и развивались вдали от всякой злобы дня в таинственных обращениях буйного сердца к тишине и миру великого повествования. И выявить их в отчетливых художественных формах было делом исключительно сложным и трудным. Это дело удалось Достоевскому только отчасти: многое осталось вовсе под спудом, многое только наметилось в рассуждениях, кое-где не хватило красок, яркого конкретного материала. Но и то, что он сделал, было уже огромным достижением. Несмотря на всю дикость, нелепость и жестокость житейского действия, развертывающегося в романе, печать какой-то озаренности, какого-то примирения покоится на нем. Эти мятущиеся люди: мелкие бесы и прелюбодеи мысли и чувства, уязвленные жизнью женщины и дети, так рано захваченные житейской суматохой; все они даны в свете какой-то необычайной мудрой любви к жизни. И, созерцая явленные в романе образы “беспримерного совершенства”, вы знаете, откуда этот свет и эта любовь. После долгих и тяжких скитаний великий художник приблизился здесь к концу своего пути, к великому утверждению...

Таковы основные темы грандиозной “эпопеи” Достоевского, в состав которой входят все главнейшие из его романов и повестей, начиная с “Записок из Подполья” и “Преступления и наказания”. Рассматриваемые диалектические темы эти образуют отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа. Но само собой понятно, что в романах они даны не в той строгой последовательности, в какой расположены здесь. Напротив, там они развиваются беспорядочно, часто опережая друг друга и сплетаясь между собой в бесконечных вариациях и в совершенно различных формах. Но для наших целей это обстоятельство не имеет значения. Нам важно было прежде всего отметить последовательный динамизм воззрений Достоевского на сущность духовной жизни. Человеческий дух

immagini luminose sono il prodotto della nostalgia inestinguibile che il suo spirito inquieto provava per il grande Osanna. Esse sono sorte e si sono sviluppate lontano da ogni questione di attualità, nell'arcano rivolgersi di un cuore irruento alla quiete e alla pace di una grande narrazione. E mostrarle in nitide forme d'arte è stata un'opera di complessità e difficoltà eccezionali. Tale opera è riuscita a Dostoevskij solo in parte: molto è rimasto del tutto sottotraccia, molto è solo abbozzato nei ragionamenti, in alcuni punti mancavano colori e un materiale vivido, concreto. Ma anche solo quello che egli ha fatto è già stata una grande conquista. Per quanto barbaro, assurdo e crudele sia l'aspetto cronachistico dell'azione che si svolge nel romanzo, su esso giace lo stampo di una certa quale illuminazione, di una certa qual riconciliazione. Sono persone tormentate: demoni meschini e fornicatori del pensiero e del sentimento, donne e bambini che la vita ha storpiato, troppo presto ghermendoli nella propria quotidiana barabanda, così presto catturati dal suo tumulto; eppure, tutti sono presentati alla luce di un amore per la vita colmo di eccezionale saggezza. E, contemplando le immagini di «perfezione ineguagliabile» rivelate nel romanzo, si capisce da dove provengono questa luce e questo amore. Dopo lunghe e pesanti peregrinazioni, il grande artista si è qui avvicinato alla fine del suo viaggio, alla grande conferma...

Tali sono i temi a fondamento della grandiosa "epopea" di Dostoevskij, che include tutti i suoi romanzi e racconti più importanti, a cominciare da *Memorie dal sottosuolo* e *Delitto e castigo*. Questi temi dialettici che abbiamo analizzato formano i singoli anelli di una complessa struttura filosofica che esprime la storia del graduale divenire dello spirito umano. Ma va da sé che, nei romanzi, essi non sono dati nella rigida successione in cui sono disposti in questa sede. Al contrario, nei romanzi essi seguono uno sviluppo disordinato, spesso sorpassandosi e intrecciandosi l'uno all'altro in variazioni infinite e in forme completamente diverse. Tuttavia, per i nostri scopi questa circostanza non ha importanza. Per noi è stato importante innanzitutto rilevare la dinamica consequenzialità del modo che Dostoevskij aveva di guardare all'essenza della vita spirituale. Lo spirito umano è

является для него бытием абсолютно свободным, не имеющим априорного определения, т.е. не обусловленным в своем творчестве никаким изначальными предпосылками. Он сам непрерывно и свободно созидает себя, стремясь в конце концов к полному своему самоутверждению и полной внутренней свободе. И с этой точки зрения ни одно состояние сознания, описанное в романах Достоевского, не может быть признано за изображение некой постоянно духовной природы личности. Все это лишь отдельные моменты ее становления, отдельные этапы ее восхождения к совершенной сущности или, наоборот, – ее падения, разложения и гибели. Не душевная аналитика, но духовная проблематика, опирающаяся на диалектический метод, дана в философских концепциях Достоевского. В силу этого все статические приемы изучения разбиваются, как о неприступную скалу, о грандиозную систему его философской мысли. И нигде беспомощность русских критиков перед его построениями не обнаруживается с такой ясностью, как в их неуклонном стремлении рассматривать диалектические схемы Достоевского, как устойчивые постоянные величины, как нечто изначальное или окончательное. То, что для Достоевского является последовательными моментами развития духа, предстает им как застывшая антитеза и как природная антиномичность человеческой души. Остановив мощный бег диалектической системы, они оказываются вполне бессильными перед ее противоречивыми утверждениями, которые разрешаются в непрерывности восхождения мысли и враждебно противостоят друг другу, будучи поняты статически. И под влиянием этого дурного Достоевского в русской критике возникает совершенно особый стиль мышления, который может быть назван антитетическим. Мысль все время движется в антитезах, которые она вовсе не стремится преодолеть, возвысившись над ними, но хочет связать в некое статическое единство. Само собой понятно, что на практике из этого ничего не выходит: в лучшем случае она действительно распинается, в худшем играет словами и всегда беспомощно топчется на одном месте. Никакое подлинное духовное развитие

per lui un essere assolutamente libero che non è definibile a priori, ovvero, che non è condizionato nella sua creatività da alcun presupposto originario. Esso costruisce se stesso di continuo e in completa libertà, e in definitiva tende alla piena autoaffermazione e libertà interiore. Da questo punto di vista, nessun singolo stato di coscienza descritto nei romanzi di Dostoevskij può essere riconosciuto come rappresentazione di una costante natura spirituale dell'individuo. Tutti questi sono solo singoli momenti del suo sviluppo, singole tappe della sua ascesa verso un'essenza perfetta o, al contrario, della sua caduta, disgregazione e morte. Nelle concezioni filosofiche di Dostoevskij non si dà un'analisi psicologica, ma una problematica spirituale basata sul metodo dialettico. In virtù di ciò, tutti i metodi di analisi statici si frantumano contro il grandioso sistema del suo pensiero filosofico, quasi fosse una roccia inespugnabile. E da nessuna parte l'impotenza dei critici russi davanti alle sue costruzioni si rivela con tanta chiarezza come nella loro indefettibile tendenza a considerare gli schemi dialettici di Dostoevskij come grandezze costanti e stabili, come qualcosa di dato a priori o di definitivamente concluso. Ciò che per Dostoevskij sono i momenti che si susseguono nello sviluppo dello spirito, loro li affrontano come un'antitesi cristallizzata e come la natura antinomica dell'animo umano. Dopo aver fermato la potente corsa del sistema dialettico, essi rivelano la propria totale impotenza di fronte alle sue affermazioni contraddittorie che si risolvono nella continuità dell'ascesa del pensiero e si contrappongono ostili l'una all'altra se vengono intese in modo statico. E sotto l'influenza di questo cattivo Dostoevskij, nella critica russa nasce uno stile di pensiero assai peculiare, che può essere definito antitetico. Il pensiero si muove continuamente fra antitesi senza neppure tentare di superarle elevandosi al di sopra di esse, ma le vuole legare in una sorta di unità statica. Va da sé che nella pratica una tal cosa non porta a niente: nel migliore dei casi cade in una reale irrequietezza, nel peggiore gioca con le parole, e comunque si trova sempre a pestare acqua in un patetico mortaio. Qui non vi è alcun verace sviluppo spirituale

здесь невозможно: оно заменяется рядом духовных срывов, которые воспринимаются, к принципиальная слабость и неустойчивость, как цепь измен и предательств по отношению к своему собственному прошлому. И это совершенно понятно: так мстит мысль человеческому сознанию, остановившему ее диалектический взлет.

che sia possibile: esso viene sostituito da una serie di crisi spirituali che sono percepite come debolezza e instabilità di principio, come una catena d'infedeltà e tradimenti nei confronti del proprio stesso passato. E ciò è del tutto comprensibile: è così che il pensiero si vendica contro la coscienza umana quando essa lo blocca nella sua ascesa dialettica.

Примечания к исходному тексту

¹ Предлагаемая статья является вступлением к книге авторе о формах художественного творчества Достоевского, подготовленной в настоящее время к печати.

² Ср.: Тимофеева В.В. Из воспоминаний о Достоевском//Чешихин-Ветринский В. Е. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах: В 2 ч. Ч. 1. М., 1923. С. 15.

³ Дневник писателя за 1877 г. (декабрь)

⁴ Ср. воспоминания Н.Н. Страхова в кн.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб., 1883. С. 172, 174, 216.

⁵ Выражение немецкого критика Гессе.

⁶ См.: Биография... С. 368-369, 375.

⁷ “Люди на земле одни – вот беда. “Есть ли в поле жив человек”, – кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликается.” (“Кроткая”)

⁸ Биография... С. 373.

⁹ Достоевский Ф.М. Т. 11. С. 340-341. – Очень любопытно, между прочим, что в сознании Достоевского пресловутые ныне “приемы” квалицировались как фантастические и реальные, т.е. на них распространялись принципы, принадлежащие как будто “матерялу”.

¹⁰ Письмо 11/23 декабря 1868 г./Биография... С. 228; ср. отзыв о “Цыганах” (Т. 12. С. 425).

¹¹ Письмо 22 февр./6 марта 1869 г./Биография... С. 267.

¹² Ср.: Достоевский Ф.М. Объяснительное слово к речи о Пушкине (Т. 12. С. 413-417).

¹³ Биография... (Отд. писем). С. 202.

¹⁴ Там же. С. 267.

¹⁵ Достоевский Ф.М. о Шекспире. Первая записная книжка. С. 2, 130//Цит. по: Гроссман Л. Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога библиотека Достоевского. Одесса, 1919...

¹⁶ Достоевский Ф.М. Письмо к брату М.М. Достоевскому от 22.02.1854 г. из Омска//Чешихин-Ветринский В.Е. Указ. соч. Ч. 1. С. 202-203.

¹⁷ Достоевский Ф.М. Речь о Пушкине Т. 12 С. 413, 414, 423 (курсив наш. – В. Э.).

¹⁸ Из писем 20-с годов П.А. Вяземского: “Русский патриотизм может заключаться в одной ненависти к России, такой, как она нам представляется... Любовь к России, заключающаяся в желании жить в России, есть химера, недостойная возвышенного человека... Мы все изгнанники на родине... Мы все прожили и живем кое-как, клочками, урывками: нет общего центра. Посмотреть в других землях, в другие времена все вили лучи одного светлого круга...” (Остафьевский архив князей Вяземских: В 5 т. СПб., 1899. Т. 3. С. 705, 717).

¹⁹ Заключение “Подростка” (Т. 9. С. 527).

²⁰ Дневник писателя за 1877 г. Т. 12. С. 361.

²¹ Там же. Т. 9. С. 529.

²² Из монолога Версилова в беседе с сыном. В окончательный текст не вошло. Опубликовано по рукописи Л. Гроссманом (Гроссман Л. Указ. соч. С. 83-84. – Кавычки и пунктуация подлинника).

²³ Дневник писателя за 1877 г. Январь (Т. 12. С. 35. – Курсив подлинника).

²⁴ Дневник писателя за 1876 г. Февраль (Т. 11. С. 92).

²⁵ Дневник писателя за 1876 г. Февраль (Т. 11. С. 183). – С этим отзывом из дневника любопытно сравнить характеристики Шатова: “Это было одно из тех идеальных русских существ, которые вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно приваждать их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, и уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних корчах под свалившимся на них и наполовину раздавившим их камнем.” (“Бесы”. Т. 8. С. 28).

²⁶ Материалы к роману “Бесы” (Т. 8. С. 559).

²⁷ “Бесы” (Т. 8. С. 123).

²⁸ История этой особой формы романа, начатки которого на русской почве можно видеть в произведениях Герцена и Чернышевского, имеет огромное значение для понимания современных судеб этого жанра в произведениях Сологуба, Белого, Гамсуна и др.

²⁹ Дневник писателя за 1876 г. Июль-август. (“Земля и дети”. Т. 11. С. 265).

³⁰ “Братья Карамазовы” (Т. 14. С. 39).

³¹ Там же Т. 13. С. 339 (из поучений Зосимы).

³² Ср., напр., “Мелкий Бес” Ф. Сологуба и “Петербург” А. Белого.

³³ Главный символ его переживаний (см. “Исповедь Ставрогина”).

Note alla versione italiana

^I Quest'articolo è un'introduzione al libro dell'autore sulle forme del lavoro artistico di Dostoevskij, che è attualmente* in preparazione per la pubblicazione. – *Nell'attualità del 1924 (NdT).

^{II} Cf. Timofeeva V. V., *Iz vospominanij o Dostoevskom* [Dalle memorie su Dostoevskij] // V. E. Češichin-Vetrinskij, *F. M. Dostoevskij v vospominanijach sovremennikov i ego pis'mach*: v 2 č. Č. 1 [F. M. Dostoevskij nelle memorie dei contemporanei e nelle sue lettere, in due parti. Parte 1], Moskva 1923, p. 15.

^{III} Dal *Diario di uno scrittore* del 1877 (dicembre), in: Dostoevskij F. M., *Polnoe sobranie sočinenij v 14 t.* [Raccolta completa delle opere in 14 voll.], 6° ed., Sankt-Peterburg 1906, vol. 12, pp. 690-694. Infra le citazioni sono date secondo quest'edizione, con l'indicazione di volume e pagina. (G. C.)

^{IV} Definizione corrente di Dostoevskij, tratta dal titolo di un celebre saggio sullo scrittore pubblicato dal critico N. K. Michajlovskij nel 1882 (NdT).

^V Cf. i ricordi di N. N. Strachov nel libro *Biografija, pis'ma i zametki iz zapisnoj knižki F. M. Dostoevskogo* [Biografia, lettere e note dai taccuini di F. M. Dostoevskij], Sankt-Peterburg 1883, pp. 172, 174, 216.

^{VI} Espressione del critico tedesco [Herman] Hesse.

^{VII} Vedi: *Biografija*, cit. pp. 368-369, 375.

^{VIII} «Gli uomini sono soli sulla terra, ecco la sciagura! “C'è ancora sul campo un uomo vivo?” grida l'eroe russo. Lo grido anch'io che non sono un eroe, e nessuno risponde» (*La mite*).

^{IX} Vedi: *Biografija*, cit. p. 373.

^X Vol. 11, pp. 340, 341. È molto curioso, a proposito, che nella percezione di Dostoevskij gli ormai famigerati “procedimenti” [*priemy*] fossero qualificati come fantastici e reali, ossia anche per essi valessero principi che oggi si direbbero appartenere al “materiale”.

^{XI} Lettera dell'11/23 dicembre 1868, in: *Biografija*, cit., p. 228; cf. il giudizio sugli Zingari (p. 425).

^{XII} Lettera 22 febbraio/6 marzo 1869, in: *Biografija*, cit., p. 267.

^{XIII} Dostoevskij, F. M., *Nota esplicativa al discorso su Puškin* (pp. 413-417).

^{XIV} *Biografija*, cit. *Otd. pisem* [Sezione lettere], pag. 202.

^{XV} Ivi, p. 267.

^{XVI} Dostoevskij F. M., *O Šekspire* [Su Shakespeare. Dal primo taccuino], pp. 2, 130 // Citato da: L. Grossman, *Biblioteka Dostoevskogo. Po neizdannym*

materialam. S priloženim kataloga biblioteki Dostoevskogo [La biblioteca di Dostoevskij. Materiali inediti. In appendice il catalogo della biblioteca di Dostoevskij]. Odessa 1919, pp. 89-90.

^{xxvii} Dostoevskij, F. M., *Lettera al fratello M. M. Dostoevskij* del 22.02.1854 da Omsk, cit. in: Češichin-Vetrinskij, V. E. op. cit. parte 1, pag. 202-203.

^{xxviii} Dostoevskij, F. M. *Reč o Puškine* [Discorso su Puškin], vol. 12, pp. 413, 414, 423 (il corsivo è nostro – V. E.).

^{xxix} Dalle lettere degli anni '20 di P. A. Vjazemskij: «Il patriottismo russo può consistere nel mero odio per la Russia, tale quale essa ci appare... L'amore per la Russia, che consiste nel desiderio di vivere in Russia, è una chimera indegna di una persona elevata... Siamo tutti esuli nella nostra patria... Abbiamo tutti vissuto e viviamo alla bell'e meglio, a pezzi, a singhiozzo: non c'è un centro comune. A guardare ad altre terre, in tempi diversi, vi splendevano i raggi di un unico cerchio luminoso...” (*Ostafevskij archiv knjazej Vjazemskich* [Archivio di Ostafevo dei principi Vjazemskij]: in 5 volumi, Sankt-Peterburg, 1899. Vol. 3, pp. 705, 717).

^{xxx} Epilogo de *L'adolescente* (p. 527).

^{xxxi} Nell'esposizione che segue ci permetteremo di identificare le opinioni espresse da Nikolaj Semenovič ne *L'adolescente* (vedi: vol. 9, pp. 525-530; L. Grossman, *Biblioteka Dostoevskogo*, cit., pp. 13-85) con quelle dello stesso Dostoevskij, dato che un anno dopo la pubblicazione de *L'adolescente* egli le argomenta a nome proprio nel *Diario di uno scrittore* del 1877 (vol. 12, pp. 35-36) quasi con le stesse parole.

^{xxxii} *L'adolescente* (vol. 9, p. 527). (NdT)

^{xxxiii} Dal *Diario di uno scrittore* del 1877, p. 361.

^{xxxiv} Ivi, p. 529.

^{xxxv} Dal monologo di Versilov in una conversazione con suo figlio. Non fu incluso nel testo finale. Pubblicato secondo il manoscritto da L. Grossman (L. Grossman, op. cit., pp. 83-84 – Virgolette e punteggiatura originali).

^{xxxvi} Dal *Diario di uno scrittore* del gennaio 1877 (p. 35 – Corsivo originale).

^{xxxvii} Dal *Diario di uno scrittore* del febbraio 1876, p. 92.

^{xxxviii} Dal *Diario di uno scrittore* del febbraio 1876, p. 183. – È curioso confrontare questa testimonianza dal diario con le caratteristiche di Šatov: «Era una di quelle creature russe ideali che all'improvviso vengono colpite da un'idea forte che le schiaccia immediatamente, a volte anche per sempre. Essi non sono mai in grado di contrapporsi ad essa, ma le credono appassionatamente, ed ecco che tutta la loro vita passa, per così

dire, negli ultimi spasimi sotto una pietra che è caduta su di loro e li ha schiacciati a metà» (I demoni, p. 28).

^{xxxix} Dai materiali per il romanzo *I Démoni*, p. 559.

^{xxx} *I Démoni*, p. 123.

^{xxxi} Si riferisce ironicamente a Rachmetov, personaggio del *Che fare?* di Nikolaj Černyševskij, supremo esempio di tensione morale e di servizio verso il popolo, il quale diceva: «Ciò che non è mai accessibile alle persone semplici, non lo devo mangiare! Ciò mi è necessario per poter esperire almeno un poco quanto la loro vita sia sottoposta a privazioni in confronto alla mia». Perciò, se venivano serviti dei frutti, lui di sicuro mangiava le mele e di sicuro non mangiava le albicocche; le arance le mangiava a Pietroburgo, ma non in provincia: «Vedete, a Pietroburgo le mangia anche il popolo semplice, mentre in provincia no» (NdT).

^{xxxii} La storia di questa forma particolare di romanzo, i cui inizi sul suolo russo possono essere visti nelle opere di Herzen e Černyševskij, è di grande importanza per comprendere il destino contemporaneo di questo genere nelle opere di Sologub, Belyj, Hamsun etc.

^{xxxiii} Dal *Diario di uno scrittore* del luglio-agosto 1876 (*La terra e i bambini*, p. 265).

^{xxxiv} Da *I fratelli Karamazov*.

^{xxxv} Ivi, p. 339 (dagli insegnamenti di Zosima).

^{xxxvi} Si confrontino, ad esempio, *Il demone meschino* di F. Sologub e *Pietroburgo* di A. Belyj.

^{xxxvii} Parafraresi di un celebre passaggio di *Delitto e castigo*: «A noi l'eternità si presenta come un'idea che è impossibile capire, qualcosa di enorme, enorme!» – Così Svidrigajlov a Raskol'nikov. – «Ma insomma, perché per forza enorme? E se al posto di tutto ciò, figuratevi, laggiù ci fosse una sola stanzuccia, una roba come una sauna di campagna, fuliginosa, e ragni per tutti gli angoli, ed ecco tutta l'eternità. Sapete, a me a volte appare in questo modo» (NdT).

^{xxxviii} Allusione a un personaggio "fantasmatico" del romanzo di Fëdor Sologub *Il demone meschino* (NdT).

^{xxxix} Emblema delle sue esperienze (si veda la "Confessione di Stavrogin").

Indice

Prefazione di Guido Carpi Il teorico invisibile	5
Introduzione	18
Идеологический роман Достоевского	24
Il romanzo ideologico di Dostoevskij	25
Примечания к исходному тексту	121
Note alla versione italiana	123

Finito di stampare nell'ottobre 2021

Boris Michajlovič Engel'gardt (1887–1942) è stato un filologo, critico letterario e traduttore russo. Nato da una famosa famiglia nel governatorato di Smolensk, si dedicò presto agli studi filosofici a San Pietroburgo e in Germania. Dopo la laurea entrò alla scuola militare di Pavlosk, salvo essere presto rispedito a San Pietroburgo per malattia. Dopo la Rivoluzione si dedicò all'insegnamento conquistando la cattedra di Lettere presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Leningrado. In questo periodo cominciò a sviluppare originali e potenti intuizioni letterarie che lo portarono, nel 1922-24, a pubblicare il saggio in analisi. Dagli anni '30 lavorò solo come traduttore. Morì nel gennaio del '42 in una Leningrado assediata.



Il saggio Il romanzo ideologico di Dostoevskij occupa una posizione di rilievo all'interno degli studi su Dostoevskij (la dostoevistika, nel cui circolo figurava tra l'altro quel famoso Bachtin la cui intuizione sul romanzo polifonico di fatto non sussisterebbe se non fosse nata come confuto della tesi di Engel'gardt) e ha gettato una luce rivelatrice sulla produzione dostoevskiana, non fermandosi all'analisi della struttura dei romanzi o all'importanza dei personaggi nel mondo letterario tutto ma interrogandosi su chi fossero questi personaggi, da cosa fossero mossi, a cosa fossero destinati. Ebbene, l'uomo di Dostoevskij è, secondo Engel'gardt, figlio della semina petrina, emblema di quella forzata occidentalizzazione che rese il russo il raznočinec divorziato dalla patria e dai suoi ideali che il grande romanziere seppe delineare in maniera così capillare. Persi, disorientati, deboli nello spirito, i personaggi di Dostoevskij abbandonano le loro persone nelle mani di idee, assolutamente più potenti di loro e che quindi li sovrastano, li schiacciano, perché i primi sono diventati anonimi, miscredenti, e hanno perso le armi morali per resistere alle tentazioni. L'idea in Dostoevskij diventa forza, e questa idea-forza è la vera protagonista dei suoi romanzi, poiché s'insinua nelle menti degli eroi e ne prende di fatto il posto. Eroi che hanno di fronte a sé diverse possibilità di sviluppo in diversi piani filosofici: Dostoevskij ne ha scritto nella maniera più potente possibile, Engel'gardt ne ha fatto un'esegesi lineare e precisa.

Rosa Pia Nasto nasce a Castellammare di Stabia, Napoli nel 1996. Si dedica agli studi classici prima, alla mediazione linguistica e alla traduzione specialistica poi. Negli anni 2017 e 2018 pubblica racconti, editi da Historica Edizioni. Cresciuta con Dostoevskij e il mondo da lui creato (o descritto), traduce il presente saggio nel 2019 sotto la supervisione di Guido Carpi.

