

ДОСТОЕВСКИЙ В ОЦЕНКЕ ХОСЕ ОРТЕГИ-И-ГАССЕТА

1

К числу наиболее значительных деятелей испанской культуры XX века принадлежит философ, социолог и эссеист Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955). Блестящий стилист и тонкий мыслитель-аналитик, Ортега завоевал широкую международную известность своими «Размышлениями о „Дон Кихоте“» (1914), куда входит недавно опубликованный на русском языке «Краткий трактат о романе»,¹ появившийся на год раньше, чем знаменитая «Теория романа» Д. Лукача, и во многом предвосхищающий замечательную работу М. Бахтина «Эпос и роман» (1941). Испанский философ прославился также двумя трактатами культурно-философского характера — «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1930), имевшими при своем появлении сенсационный успех и до сих пор сохранившими ценность выдающихся памятников мировой культуры нашего века.²

Выдающийся знаток искусства и литературы, Ортега был человеком с широким диапазоном философских, общекультурных и художественных интересов. Среди его ранних эссе мы встречаем статьи о Рамоне дель Валье-Инклане и других испанских писателей XX века, о «Джоконде» Леонардо да Винчи, живописных полотнах Тициана, Эль Греко, Пуссена, Веласкеса, живописи И. Сулоаги, музыке Дебюсси. В конце жизни Ортега создает монографии о Веласкесе и Гойе. В отличие от своего старшего современника великого испанского писателя Мигуэля де Унамуно (духовного вождя так называемого «поколения 1898 года», ориентировавшегося в первую очередь на нацио-

нальные исторические и художественные традиции), Ортега, сблизившийся с Унамуно еще юношей и поддерживавший с ним долголетнюю оживленную полемическую переписку, видел будущее испанской культуры в синтезе ее исконных, отечественных и «европейских» начал. Прошедший философскую школу в Германии 10-х годов, превосходно знакомый с античной и ренессансной философской традицией, с учениями Декарта, Лейбница, Канта, Фихте, Гегеля, Шопенгауэра, Ницше, с немецкой и французской философией XX века, Ортега стремился в своих философских взглядах дать своеобразный «испанский» вариант синтеза мировой философской и культурно-исторической мысли XIX и XX веков.

В области художественной литературы любимыми писателями Ортеги были в испанской литературе Сервантес, а в литературах иностранных — Стендаль, Достоевский, Марсель Пруст. Более сложным и противоречивым было отношение Ортеги к Бальзаку; последним Ортега в молодости горячо восхищался, позднее же он рассматривал Бальзака как одного из ярчайших представителей того «гуманизированного» искусства, которое он считал типичным детищем XIX столетия (в отличие от искусства XX века, — искусства, подготовленного, согласно теории Ортеги, в области музыки Дебюсси, в живописи — импрессионистами и Сезанном, а в поэзии и романе — Малларме и Прустом). Основным признаком нового искусства Ортега считал перенос центра тяжести с полноты изображения человека и окружающего его материального, предметного мира на разработку способа художественного создания воображаемого мира, превращающуюся для художника в самоцель и обладающую своеобразным ироническим, «спортивным», «игровым» эффектом; представитель подобного «дегуманизированного» искусства стоит, по Ортеге, не внутри мира человеческих переживаний, чувств и эмоций, а находится как бы вне его, смотрит на изображаемый им человеческий мир холодным взором дистанцированного от него и равнодушного к нему созерцателя. Это не мешало Ортеге быть противником абстрактной живописи, кубизма и сюрреализма.

Две главные работы Ортеги о Достоевском (как подражание «Дневнику писателя» был задуман издававшийся Ортегой непериодический журнал «Эль Эспектадор» — «Наблюдатель», единственным автором которого был он сам) — раннее эссе «Воля к барокко» (1915) и позднейшие «Размышления о рома-

не» (1925), примыкающие к центральному эстетическому трактату Ортеги «Дегуманизация искусства» (1925).

В эссе «Воля к барокко» Ортега выступает против натурализма. Он характеризует роман эпохи натурализма как «поэзию детерминизма, позитивистский литературный жанр». В романах Доде и Мопассана, указывает испанский философ, мы встречаем «высочайшее мастерство и полное безлюдье». Здесь «все, что недвижно, присутствует, все, что в движении, отсутствует на чисто».³

Вот почему признание, которое начали завоевывать еще до первой мировой войны книги Стендаля и Достоевского, культ драматургии Ф. Геббеля в Германии, рост интереса в изобразительном искусстве к эстетике барокко Ортега считает «любопытным симптомом изменения в идеях и чувствах, переживаемых европейским сознанием». Все это показатели «нового направления наших эстетических вкусов».⁴

В отличие от Доде и Мопассана, Достоевский — и в этом состоит, согласно Ортеге, близость произведений русского романиста к искусству барокко, — хотя он и «пишет в эпоху, всецело настроенную на реализм, словно бы предлагает нам не задерживаться на материале, которым он пользуется. Если рассматривать каждую деталь романа в отдельности, то она, возможно, может показаться вполне реальной, но эту ее реальность Достоевский отнюдь не подчеркивает. Напротив, мы видим, что в единстве романа детали утрачивают реальность и автор лишь пользуется ими как отправными точками для взрыва страстей. Достоевскому важно создать в замкнутом пространстве истинный динамизм, систему душераздирающих страстей, бурный круговорот человеческих душ». В доказательство этих своих основных положений Ортега ссылается на роман «Идиот»: «В стерильной атмосфере санатория некий милосердный врач создал на основе нервной системы ребенка, словно на проволочном каркасе, как раз такую духовность, которая необходима для проникновения в нравственный мир. На самом же деле это чудесное дитя в образе мужчины. Все это не слишком убедительно, но нужно Достоевскому как отправная точка: с психологическим правдоподобием покончено и в свои права вступает муза великого славянина. Месье Бурже⁵ прежде всего занялся бы подробнейшим описанием слабоумия. Достоевский совсем об этом не заботится, потому что все это предметы внешнего мира, а для него важен исключительно мир поэтический, создаваемый

им внутри романа. Слабоумие ему нужно, чтобы среди людей одного приблизительно круга могла разбушеваться буря страстей. Все, что в его произведениях не есть буря, попало туда только как предлог для бури. Как если бы скорбный сокрытый дух сдернул покрывало видимости, и мы бы внезапно увидели жизнь состоящей из отдельных составных частиц — вихрей и молний или изначальных течений, которые затаскивают отдельную личность на круги дантова ада; течения эти: пьянство, скупость, излишества, безволие, слабоумие, сладострастие, извращения, страх... В замыслы Достоевского входило описание реальности душевных движений, как для других писателей — описание их неподвижности. Вполне понятно, что свои идеалы поэт должен был облекать в реальные образы, но стиль Достоевского характерен именно тем, что не дает читателям долго созерцать материал, которым он пользовался, и оставляет их наедине с чистым динамизмом. Не слабоумие само по себе, а то, что в нем есть от активного движения, составляет в „Идиоте” поэтическую объективность. Поэтому самым точным определением романа Достоевского был бы нарисованный в воздухе одним взмахом руки эллипс. ...От романа Достоевского мы, даже не ощутив этого, переносимся к картине Эль Греко. Здесь материя тоже воспринимается лишь как предлог для устремленного вперед движения... Искать правдоподобие у Эль Греко — что за нелепая фраза!.. Эль Греко гонится только за движением... Новое восприятие жаждет в искусстве восхитительного выражения движения».⁶

В цитированном блестящем эссе Ортеги наибольший интерес представляет сближение искусства Достоевского-романиста с искусством Эль Греко и других мастеров испанского барокко, картины которых вовлекают зрителя в «головокружительный водоворот».⁷ Это сопоставление неоднократно повторялось позднее литературоведами. Весьма возможно, что самому Ортеге оно было подсказано в той или иной мере немецким искусствоведом Юлиусом Мейер-Грефе (1867—1935), который в 1908 году посетил Испанию, где он познакомился с Ортегой. Мейер-Грефе открыл для немецкого читателя живопись Эль Греко, и он же выпустил в 1926 году известную книгу о Достоевском.⁸

Очевидно, что молодой Ортега интерпретирует роман «Идиот» односторонне. Сюжет этого романа для него всего лишь «проволочный каркас», а его главный герой представляется испанс-

кому философу воплощением «слабоумия», притом «не слишком убедительным», точно так же как и другие персонажи этого романа. И хотя молодой Ортега пронизательно отметил как динамизм романов Достоевского, так и то, что главная цель Достоевского — «проникновение в нравственный мир», описание «реальности душевных движений», слишком резкое, чрезмерное противопоставление испанским философом «предметов реального мира», изображаемых Достоевским, и внутренней жизни его героев, которая состоит из внеположных этому внешнему миру, скрытых за «покрывалом видимости» «изначальных течений», «вихрей и молний» — динамического водоворота «пьянства, скупости, излишеств, безволия, слабоумия» и т. д., подчиняет художественный мир Достоевского эстетической концепции Ортеги, которая является определяющей для его понимания природы современного искусства, устремленного, в отличие от искусства XIX века, в первую очередь к «движению» и «жесту». Эта концепция, зародыши которой несет в себе уже эссе Ортеги «Воля к барокко», получает позднее развитие в главном его эстетическом трактате «Дегуманизация искусства».

2

Посвятив Достоевскому значительную часть эссе «Воля к барокко» (где он отдал еще известную дань влиянию «духовно-исторической» школы, а также В. Воррингера и Г. Вельфлина), Ортега на следующем этапе своего развития возвращается к оценке искусства Достоевского-романиста в 1925 году в полемике с испанским писателем Пио Бароха в «Размышлениях о романе» — одном из центральных своих эстетических сочинений, непосредственно связанных по своей художественной программе, как уже было сказано выше, с знаменитым трактатом «Дегуманизация искусства».

В «Размышлениях о романе» (как и в трактате «Дегуманизация искусства») Ортега доказывает, что, в то время как стержнем романа XIX века было погружение художника в мир «человеческого, слишком человеческого», либо автор его стремился вызвать у читателя живой интерес к сюжету и психологическое участие к своим персонажам, законом романа XX века является сведение действия к всего лишь необходимому минимуму. Это позволит ему создать в романе наглухо, герметически

отгороженный от волнений и страстей обыденной действительности воображаемый мир, допускающий для автора и читателя возможность погрузиться в бесстрастное, незаинтересованное созерцание придуманных романистом «необычных» душ, не имеющих прямых точек соприкосновения с внероманной реальностью и населяющими ее реальными людьми, но обретающих свою жизнь в воображении читателя. Поэтому главным здесь становится не действие, не пространственный охват и временная протяженность, а персонаж как таковой, пробуждающий во внутреннем мире читателя прихотливую игру свободных, ничем не стесненных ассоциаций. Так, уже у Сервантеса главную роль для читателя имеет не пестрая история походов Дон Кихота, а самые его персонажи — личности Дон Кихота и Санчо Пансы, в романах же Пруста читателя пленяет не драматизм событий, а «микроанализ человеческих душ», преломленных в воображении автора, сумевшего создать для них некий второй, иллюзорный мир, не совпадающий с реальностью, разрушающий и «ирреализирующий» ее.

«Ирреализация» действительности, создание образов «необычных» персонажей и их душ, живущих в замкнутом, воображаемом, иллюзорном мире идей и представлений читателя, составляет, по мнению Ортеги, специфическую особенность также и искусства Достоевского-романиста. Именно благодаря этой особенности его романов, пишет Ортега, «в то время как другие великие светила, влекомые неумолимым потоком времени, постепенно заходят за линию горизонта, звезда Достоевского неуклонно идет к зениту... Достоевский спасся в крушении романа прошлого века, которое произошло у нас на глазах».⁹ При этом глубоко ошибаются те критики, которые вслед за Вогюэ «интерес к Достоевскому всецело приписывают материалу, который разрабатывал великий писатель, то есть загадочному драматизму действия, патологии персонажей, экзотическому устройству славянских душ, отличных в силу своей хаотичной природы от наших — ясных, определенных, спокойных... Указанные черты следует отнести скорее за счет отрицательных факторов, которые в большей степени отвращают нас от писателя, чем привлекают к нему». Не случайно «все поклонники Достоевского знают — к глубокому наслаждению от его романов примешивается скорбное, тягостное чувство».¹⁰

В молодые годы в эссе «Адам в раю» (1910) Ортега склонялся к тому, что форма в искусстве, в том числе родовые и

жанровые особенности произведения, определяется его «сверхтемой» — изобразительными возможностями, внутренним содержанием, специфическими задачами, которые ставит перед собой каждый род и жанр. Именно различие познавательных средств и установок, утверждал он в раннем эссе, делает каждую отрасль духовной деятельности человека и каждый литературный жанр необходимыми и взаимонезаменяемыми. Через двадцать четыре года Ортега от философии витализма переходит к философии «исторического разума». ¹¹ Каждая эпоха и поколение, заявляет он теперь, имеют свою особую художественно-историческую «оптику». Причем «материал» (с которым Ортега отождествляет теперь содержание) «не спасает произведения, как золото, из которого отлита статуя, не придает ей художественного достоинства. Произведение искусства в большей степени живо своей формой, а не материалом. Именно структуре, внутреннему строению обязано оно исходящим от него очарованием». Правда, утверждая это, Ортега делает характерную оговорку: «Очевидно, без темы произведений искусства не существует, как нет и жизни без определенных химических процессов. Но как жизнь не может быть сведена только к ним и становится жизнью лишь тогда, когда добавляет к изначальному процессу изначальную сложность иного порядка, так и произведение искусства является таковым, поскольку обладает определенной формальной структурой, которой подчинен материал или тема». ¹²

Новый подход Ортеги к произведению, прокламируемый в этих словах, делает его особо внимательным и чутким к формальному строению произведения. Но при этом его «сверхтема», его духовное и нравственное содержание, нарисованная художником картина жизни и ее отношение к реальному миру становится для Ортеги чем-то второстепенным, низводясь до роли всего лишь сырого «материала», из которого оно построено. И это наглядно проявляется в его анализе искусства Достоевского-романиста.

«О том, что происходит в романах Достоевского, было сказано немало, о самой форме его романов — практически ничего, — утверждает он. — Отсюда — своеобразный оптический обман. Безумный, неистовый нрав приписывают самому Достоевскому, тем самым превращая автора в героя его романов. А сами герои были зачаты в демоническом экстазе — от автора — молнии и отца — штормового ветра». ¹³

Стремление Ортеги отделить личности героев Достоевского от личности их создателя вполне правомерно. В определенной мере мысль Ортеги здесь созвучна мысли А. П. Скафтымова, выступившего незадолго до этого против отождествления взглядов Достоевского с философией «человека из подполья»,¹⁴ а также позднейшей борьбе М. М. Бахтина против смешения «голосов» героев Достоевского и его собственного авторского «голоса»,¹⁵ Однако, выступая против узкобиографического истолкования творчества Достоевского, а также против сведения начал, определяющих художественный интерес его романов, к особенностям «славянской души» их автора и его персонажей (в духе М. де Вогюэ и Т. Масарика) или к выдвиганию в его романах на первый план отвлеченной идеологии автора, его «философии жизни», Ортега впадает в противоположную крайность. Ибо, с одной стороны, он фактически приходит к полному отрыву героев Достоевского от их автора, доказывая, что страстная, увлекающаяся натура Достоевского (который сам охарактеризовал себя, как мы хорошо знаем, как человека, во всем доходившего до «крайностей»), его бурный темперамент никак не повлияли на философию и психический склад его любимых героев, не наложили своей неизгладимой печати на созданный Достоевским художественный мир, не придают ему особого, свойственного ему неповторимого очарования. А с другой, рассматривая, в отличие от структуры романов Достоевского, их тематическое и духовное содержание всего лишь как «материал», помогающий автору создать определенный художественный эффект, заставляющий читателя всецело отрешиться от реального мира и его «обыденных» забот, уйдя от него с головой в иной, герметически отделенный от него, «замкнутый», иллюзорный мир «чистого» воображения, Ортега ирреализует искусство Достоевского, затушевывая заключенную в нем глубокую жизненную Правду, глобальный, общечеловеческий смысл тех «проклятых вопросов» Добра и Зла, Красоты и нравственного Безобразия, которые ставит в своих произведениях Достоевский. Из писателя-«пророка» Достоевский, по определению самого Ортеги, становится под его пером всего лишь литератором.

Представление о том, что героев Достоевского роднит с их автором их «неистовый нрав» (как полагал П. Бароха), — «оптический обман», «чистая магия и фантазмагория», утверждает Ортега.¹⁶ Достоевский-романист обязан успехом тому, что он был всего лишь «величайший мастер своего дела». «Трезвый ум

наслаждается космогонией образов, не воспринимая их, однако, всерьез и, в конечном счете, предпочитая холодную ясность мысли... Я не раз — и не всегда с успехом — убеждал Бароуху, что Достоевский, прежде всего, великий преобразователь техники романа, крупнейший новатор романной формы». «Религиозные и политические взгляды Достоевского не имеют в романе прямого, непосредственного смысла: они плоды вымысла, как внешность героев или их бурные страсти».¹⁷

Ортега выделяет несколько основных моментов, характеризующих структуру романов Достоевского. Прежде всего, его произведения — «пример неторопливости», присущей жанру романа как таковому (эту мысль о романе Ортега развивал еще в 1914 году в своих «Размышлениях о „Дон Кихоте“»). Книги Достоевского велики по объему, но представленное в них действие «до чрезвычайности кратко». «Порой Достоевский пишет два тома, чтобы изложить события, занимающие пару дней или часов». Причем «неторопливость» повествования сочетается у Достоевского с необычайной интенсивностью и насыщенностью действия, с «мельчайшим описанием мельчайших его компонентов».¹⁸

Сгущение действия во времени и пространстве роднит, как верно замечает Ортега, строение романов Достоевского со строением трагедии эпохи классицизма и вместе с тем позволяет увидеть смысл трех «единств» тогдашней поэтики в новом свете: «это правило которое непонятно почему призывало к сдержанности, умеренности, выступает отныне могучим средством создания внутренней плотности, атмосферного давления внутри романного тела».¹⁹

Как средство замедления темпа повествования Ортега рассматривает и диалоги Достоевского: «Достоевский покрывает десятки страниц бесконечными диалогами. Обильный словесный поток питает нас душами персонажей...» Именно благодаря диалогу «вымышленные лица обретают ту очевидную телесность, какой невозможно достичь ценой каких-либо авторских характеристик».²⁰

Достоевский ведет с читателем, отмечает Ортега, «скрытую игру». Он предваряет выступление героя на сцену авторской характеристикой, но в дальнейшем действия опрокидывают эту характеристику, не укладываясь в ее рамки. При этом «читатель безотчетно испытывает тревогу оттого, что герои ускользают от него на перекрестке этих противоречий». Но то же самое

происходит в реальной жизни, где мы при первой встрече пропускаем героев через «фильтр нашего восприятия и лишь позднее узнаем их истинную сложность, ощущая их только теперь как «нечто реальное, действенное, внеположное по отношению к любым усилиям воображения». Отсюда Ортега делает основополагающий для него вывод: «...„реализм” — будем употреблять это слово, дабы не усложнять сути дела — Достоевского состоит не в вещах и делах, о которых он рассказывает, но в том способе обращения с ними, с которым вынужден считаться читатель».²¹

Свое объяснение Ортега дает той «жестокости» Достоевского, о которой когда-то писал Н. К. Михайловский. «Достоевский жесток, — пишет он, — преследуя стратегическую цель — сбить со следа читателей... поведение действующих лиц меняется поэтапно; мы видим разные лики героев, так что они обретают форму и цельность постепенно на наших глазах. Достоевский старательно избегает придавать какой-либо стиль создаваемым им характерам и, наоборот, радуется, что они то и дело проявляют свою двусмысленную природу, как и бывает в реальной жизни. Постоянно испытывая сомнения, поправляя себя на каждом шагу и опять боясь ошибиться, читатель каждый раз вынужден выстраивать вновь окончательный образ этих протеческих существ».²²

Замедленный темп повествования и другие приемы Достоевского-романиста, способствуют читательскому ощущению реальности, осязаемости и даже телесности его персонажей. И все же, хотя они «никогда не выглядят неестественными, условными», их реальность всего лишь «квази-реальность». Как в театре зритель не замечает кулис, в романах Достоевского он не видит занавеса и сцены, но это всего лишь уловка романиста, роман которого на деле строго «герметичен», а его внутренний «микрокосм» существенно отличается от окружающего нас в обычной жизни «макрокосма» вселенной. Читая великий роман — Сервантеса, Стендаля, Достоевского, Пруста, мы попадаем из одного мироздания в другое без всякого перехода именно потому, что любая связь между ними абсолютно невозможна.

Миссия писателя — не рисовать действительный мир, а описывая вымышленных героев и бушевающие их чувства, явить их читателям столь живо, чтобы они «заслонили от нас действительность». «Плотное кольцо» удачно подмеченных мелочей и позволяет автору «отгородить читателя от внешнего

мира». «Роман — сон, где нам снится... щипок», подобный тому, с помощью которого кто-либо в жизни пробуждает нас от реального сна. Долг автора — «заманить» нас «в замкнутый мир» романа и «отрезать все пути отступления». Лишь действуя таким образом, романист выполняет свою задачу.²³

В последних, приведенных выше утверждениях Ортеги есть определенное рациональное зерно: Ортега — убежденный враг натуралистического искусства. Именно поэтому он столь последовательно и убежденно выступает против смешения художественной и внехудожественной, обыденной реальности, и в этом позиция испанского философа заслуживает внимания и поддержки. Точно так же Ортега прав, подчеркивая, что одна из причин очарования романов Достоевского — своеобразная «фантастичность» и «невероятность» его героев, исключительность их духовного облика и судьбы. «Вполне возможно, какой-нибудь севильский читатель никогда не сталкивался с людьми, напоминающими тревожной, бунтующей душой семью Карамзовых. Однако, независимо от впечатлительности такого читателя, душевная механика героев Достоевского предстает ему столь же неизбежной и очевидной, как доказательство геометрической теоремы, где рассматриваются никем никогда не виданные тысячеугольники».²⁴ И все же все эти рассуждения Ортеги бьют мимо цели, ибо, верно ощущая несовпадение горизонтов «большого» и «малого» миров, непосредственной правды обыденной реальности и Правды искусства, Ортега абсолютизирует различие между ними, провозглашая полную их суверенность и неслиянность (хотя при этом он сам же чувствует порой жесткость устанавливаемых им границ между Правдой искусства и Правдой реальности).²⁵

Таковы основные контуры эстетической интерпретации искусства Достоевского-романиста одним из наиболее глубоких и влиятельных умов Испании XX века. Неся на себе определенную печать личности и эпохи ее автора со всеми сильными и слабыми чертами его мировоззрения, интерпретация эта наглядно отражает основное ядро философии искусства Ортеги — его идею «дистанцированного» от жизни ирреалистического искусства, являющегося для читателя объектом не глубокого гуманистического сопереживания и сочувствия, а «чистого», холодного созерцания, каким представляется Ортеге искусство художественного авангарда XX века. И вместе с тем, благодаря содержащимся в ней тонким и реальным наблюдениям над рядом

особенностей поэтической структуры произведений великого русского романиста, в котором Ортега усматривал одного из предтеч мировой, в том числе испанской, литературы XX века, данная Ортегой интерпретация повествовательных приемов Достоевского углубляет и обогащает наше понимание внутренней формы его романов.²⁶

¹ См.: Вопросы литературы. 1987. № 9. С. 169–205.

² См. на русском языке о Х. Ортеге-и-Гассете: *Гайденко П. П.* Х. Ортега-и-Гассет // Философская энциклопедия. 1967. Т. 4. С. 168–169; *Журавлев О. В.* Философия «жизненного разума» Х. Ортеги-и-Гассета как социально-этическая доктрина: Автореф. дис. канд. философских наук. Л., 1972; *Тертерян И.* У истоков эстетики Х. Ортеги-и-Гассета // Вопросы философии 1984. № 11. С. 139–144; *Долгов К. М.* Философия культуры и эстетика Х. Ортеги-и-Гассета // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. М., 1972. Вып. 3. С. 3–60; *Зыкова А. Б.* Учение о человеке в философии Х. Ортеги-и-Гассета. М., 1978; *Гайденко П. П.* Хосе Ортега-и-Гассет и его «Восстание масс» // Вопросы философии. 1989. № 4. С. 155–169; *Фридлиндер Г. М.* Философия искусства и искусство философа // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 7–48.

³ *Ortega y Gasset J.* Obras completas. Ed. 3. Madrid, 1953. Т. 1. P. 404. (Перевод Н. П. Снетковой).

⁴ Ibid.

⁵ Поль Бурже (1852–1935) — французский романист-психолог, автор романа «Ученик» (1889), в котором он отдал дань влиянию «Преступления и наказания». Ср.: *Фридлиндер Г.* Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 292–302.

⁶ *Ortega y Gasset J.* Obras completas. Т. 1. P. 405.

⁷ Ibid.

⁸ *Meyer-Graefe J.* Dostojewski der Dichter. Berlin. 1926.

⁹ *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art and other writings on art and culture. New York, S. a. P. 69. (Перевод А. А. Матвеева).

¹⁰ Ibid.

¹¹ См. об этом: *Зыкова А. Б.* Указ. соч. С. 120–137. На поворот Ортеги к философии «исторического разума» оказали влияние В. Дильтей и А. Тойнби.

¹² *Ortega y Gasset J.* The Dehumanization of Art... P. 69–70.

¹³ Ibid. P. 70.

¹⁴ См.: *Скафтымов А. П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского (1923) // Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 23–87.

¹⁵ Сближение взглядов Ортеги на Достоевского с теорией «полифонического» романа Бахтина см. в кн.: *Багно В. Е.* Эмилия Пардо Бассан и русская литература в Испании. Л., 1982. С. 132–135. По нашему мнению,

автор несколько преувеличивает здесь близость истолкований романа Достоевского М. М. Бахтиным и Ортегой, не учитывая указанное нами принципиально важное различие их взглядов.

¹⁶ *Ortega y Gasset J. The Dehumanization of Art... P. 70*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid. P. 71.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid. P. 71—72.*

²² *Ibid. P. 72—73.*

²³ *Ibid. P. 74—80, 88, 90.*

²⁴ *Ibid. P. 94.*

²⁵ Так, Ортега пишет: «В роман может практически войти все: наука, религия, риторика, социология, эстетика; однако... удельный вес посторонних элементов в произведении зависит исключительно от способности автора растворить их в атмосфере романа». Тем самым Ортега, несмотря на все оговорки, фактически признает «всеобъемлющий» характер жанра романа и его связь с «большим миром» «внероманной» действительности.

²⁶ Уже после того, как настоящая статья была мною закончена и подготовлена к печати, я узнал из программы VII симпозиума Международного общества Достоевского, что одновременно со мною (и совершенно независимо от меня) та же тема привлекла внимание французской исследовательницы Достоевского проф. С. Оливье (университет Клермон, Франция). Однако, как меня убедило печатное резюме доклада С. Оливье (см.: *International Dostoevsky Society. Programme. Résumés. VII International Symposium. Ljubljana, 22—29 July, 1989. P. 1989. P. 55—57*), а также сам ее доклад, в прениях по которому я принял участие, наши работы не повторяют, но, во многом отличаясь друг от друга по интерпретации материала и выводам, дополняют одна другую.