

В. ХЮТТ

ПОЛИФОНΙΑ И ДОПОЛНИТЕЛЬНОСТЬ

(Художественный метод Достоевского и научная методология Бора)

«... Всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее.»

Достоевский

1. Ф. Достоевский и Н. Бор: постановка проблемы

В советской литературе указывалось на философское значение творчества Достоевского. Оно определяется проникновением в глубины человеческого духа и мастерским художественным воспроизведением «всех тайн души человеческой». Философские мотивы, присутствующие при этом воспроизведении, шли, как правило, на пользу творчеству художника, не превращая в то же время его искусства в философию.¹ Эти мотивы приобретают особую актуальность в настоящее время в связи с раздумьями над общими проблемами научного познания и творчества: напомним хорошо известное сопоставление имен Эйнштейна и Достоевского. В этом же русле находится сравнительно новая проблема, связанная с философско-методологической концепцией Н. Бора (1885—1962) относительно особенностей современного познания в физической науке.

Впервые тема «Достоевский — Бор» была поднята советскими учеными — философом Б. Кузнецовым и литературоведом М. Гусом.² Начинание однако не получило своего развития, поскольку сама проблема была сформулирована неадекватно: в качестве своеобразных дополнительных в смысле Бора компонент творчества Достоевского Б. Кузнецов рассматривал идеологию художника и реальное содержание его творчества («тенденцию» и поэтику). Советские достоееды Ф. И. Евнин³ и М. Гус (в указанном сочинении) показали методологическую неоправдан-

¹ См. В. Лекторский, Успехи ученых воодушевляют. «Литературная газета», № 50, 11 декабря 1974, стр. 13.

² Б. Кузнецов, Образы Достоевского и идеи Эйнштейна. «Вопросы литературы», № 3, 1968, стр. 138—165; М. Гус, Противоречия Достоевского и «принцип дополнительности». Там же, стр. 166—180. См. также М. Гус, Идеи и образы Ф. М. Достоевского. М., 1971, стр. 571—576.

³ Ф. И. Евнин, О некоторых вопросах стиля и поэтики Достоевского (К выходу новых книг о Достоевском-художнике). «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXIV, вып. 1, 1965, стр. 70.

ность и неплодотворность такого противопоставления. Изучение проблемы навело автора данной статьи на мысль о такой ее переформулировке, при которой объектом исследования является *аналогия между творческими методами* великого писателя прошлого и одного из величайших физиков-теоретиков современности. Действительно, значение Достоевского в первую очередь определяется не содержательной, абстрактно-теоретической стороной отображения, но художественностью. В этом он сказал «новое слово», благодаря этому раскрыл новые, неведомые дотоле глубины.

Насколько тема фактически оправдана, покажет ее изложение. Общим же обоснованием служит мысль о том, что как художественное, так и научное творчество представляют собой в сущности процесс однородный. На этом соображении зиждятся модные тенденции в исследовании творчества, которые имеют своей конечной целью построение чего-то вроде «общей теории творческого процесса». Условием решения этой сверхзадачи служит выполнение сравнительного анализа конкретных видов научного и художественного творчества.

2. Общая идея и ситуация дополнительности

Термин «дополнительность» (complementarity) в естествознание был введен Н. Бором в 1927 году для обозначения особой гносеологической ситуации в физическом познании. Чтобы понять лежащую в основе этого нововведения идею, совсем не обязательно обращаться к фактическому способу вхождения дополнительности в физику.⁴ Наоборот, для дальнейшего необходимо широкое, философское значение понятия дополнительности (на которое неоднократно указывал Н. Бор), необходима лежащая в основе идея. Что это за идея?

В восточных культурных традициях издавна признавалось правомерным существование нескольких равноправных картин реальности или другого (но одного и того же!) объекта. (Характерно, что Н. Бор видел в «100 видах Фудзи» японского графика Хокусаи отчетливое воплощение дополнительности в широком понимании.) Так, у древних китайцев существует притча о Мудреце, который видел во сне Божественную Бабочку... которая видела его во сне! Мудрец проснулся в ужасе: что было бы, если бы Бабочка успела проснуться раньше его? Здесь мы сталкиваемся с типичной *ситуацией дополнительности*: в наличии две взаимоисключающие, но одинаково «истинные» точки зрения на одну и ту же реальность. Действительно, мир с точки зрения Бабочки и с точки зрения Мудреца альтернативен до взаимоисключаемости. Существенно при этом, что неподдельный, искренний ужас Мудреца свидетельствует возможную реальность, действенность точки зрения Бабочки. Именно этот решающий момент со всей силой подчеркивается в творчестве Достоевского. К примеру, в рассказе «Сон смешного человека» герой во сне «узнает истину», которая переворачивает все его существо и дальнейшую жизнь. Влияние сна таково, что он имеет значение более действенной, высшей реальности, чем реальность повседневная. Достоевский обыгрывает эту колеблющуюся двойственность:

«Пусть это сон, но все это не могло не быть. Знаете ли я скажу вам секрет: все это, быть может, было вовсе не сон! Ибо тут случилось нечто такое, нечто до такого ужаса истинное, что это не могло бы пригрезиться

⁴ Относительно дополнительности в физике см.: В. Х ю т т, Методология дополнительности как система принципов физического познания. В сб.: Метод моделирования и некоторые философские проблемы истории и методологии естествознания. Таллин, 1975, стр. 168—181.

во сне. Пусть сон мой породило сердце мое, но разве одно сердце мое в силах было породить ту ужасную правду, которая потом случилась со мной?»⁵

Парадоксальность ситуации состоит в приемлемости взаимоисключающих, но в то же время одинаково необходимых «точек зрения» или картин одной и той же реальности (у героя Достоевского «истина», ему открывшаяся, едина; только в этом, нашем мире она воплощена недостаточно, ее следует искать и устанавливать. «... И пойду! И пойду!» — так заканчивается рассказ) в качестве равноправно «истинных», одинаково необходимых. Это обстоятельство, коль скоро оно имеет место в «точном и строгом» естествознании, обуславливает накал страстей. Действительно, для традиций европейского стиля естественнонаучного мышления идея о том, что научные картины одной и той же реальности могут быть различны и даже альтернативны вовсе не в ущерб истине,⁶ была совершенно чуждой вплоть до 1927 года. В этом году авторитетнейший из физиков-теоретиков Н. Бор продемонстрировал неизбежность и «законность» ситуации дополненности в физической науке. Он показал, что из двух физических альтернатив (например, представления о микрообъекте как о волне или как о частице) не обязана только одна быть верной, а другая ложной. Обе альтернативы должны быть приняты совместно и согласованы в единой физической теории без всякого логического противоречия. У естествовников этот вывод первоначально вызвал что-то вроде шока. Шок сменился удивлением (а впоследствии — признанием), когда в результате полемики Эйнштейна с Бором обнаружилось, что строгость и однозначность рассуждений сохраняются. Две взаимоисключающие системы понятий (или представлений) для одного и того же объекта являются в одинаковой степени необходимыми и «истинными» вовсе не в ущерб требованиям научности и непротиворечивости. В этом состоит содержание принципа дополненности в физике.

Сказанное о дополненности еще недостаточно раскрывает общую идею. Для более четкого ее определения рассмотрим ту форму, в которой она реализуется за пределами физической науки. Так, в лингвистике идея «работает» в связи с принципом лингвистической относительности Сепира-Уорфа (1930-е и 1950-е гг.). Корнями своими этот принцип восходит к работам известного немецкого лингвиста Гумбольдта (точнее — к одной из его статей 1830—1835 гг.), где была впервые обрисована ситуация дополненности в языкознании. Известный советский лингвист В. А. Звегинцев считает, что современное развитие идеи Сепира и Уорфа в работах видного немецкого лингвиста Лео Вейсгербера доведено до воплощения принципа дополненности даже в более полном виде, чем у самого Н. Бора. Это воплощение характеризуется требованием полного и адекватного отображения мира понятий (как отражения единой действительности) средствами языка. Суть его определяется следующими положениями: а) этот мир понятий по-разному воплощается в различных языках и в каждом в отдельности тендирует к одностороннему воплощению; б) этот мир понятий вне своего «инструмента существования», т. е. языка, не реализуется; язык и добытое и реализованное в нем знание суть единое целое; в) так как различные языковые коллективы употребляют различные языки-«инструменты», то возникают различные — взаимоисключаю-

⁵ Ф. М. Достоевский, Дневник писателя за 1877 г. Полн. собр. соч., т. II, часть вторая. СПб., 1895, стр. 137.

⁶ Идею о возможности и необходимости восполняющих и не мешающих друг другу картин одной и той же реальности «вовсе не в ущерб истине» впервые высказал П. Флоренский (Мнимости в геометрии. М., Изд. «Поморье», 1922, стр. 7).

щие и взаимопредполагающие (т. е. дополнительные в смысле Бора) языково-понятийные картины мира; г) качество объективности, «внеациональности» понятий не нарушается в силу взаимной корректировки различных языковых картин мира; развитие этой корректировки предполагает учет полифонии дополнительных языковых систем.⁷

Отсюда следует, что идея дополнительности выражается особой ситуацией идеального воспроизведения реальности, при которой объект фиксируется взаимоисключающими и взаимодополняющими, одинаково «верными» (адекватными) системами понятий и образов. Вне констатации этими системами объект для субъекта не реализуется. Поэтому деятельность полного и адекватного отображения объекта направлена в первую очередь на средства и условия констатации объекта и на сам процесс его реконструирования. И лишь в результате работы над различными альтернативными и односторонними воплощениями объекта возникает согласованное и полное отображение его самого по себе.

3. Особенности художественного метода Достоевского и дополнительность

Наиболее характеристической чертой творчества Достоевского, чертой его метода, которая сразу же бросается в глаза, лежит, так сказать, на поверхности, является резкая антитетичность художественной манеры. Исследование показывает, что данная черта есть форма проявления нового типа художественного мышления — полифонического.⁸ В свою очередь, не будет преувеличением утверждать, что методология дополнительности Бора представляет собой новый, «постклассический» тип физического мировоззрения в наивысшей и развитой степени. Уже одно это простое наблюдение может служить поводом для сравнения двух способов — концептуального и художественного — воспроизведения реальности. Ниже, беря в основу идею дополнительности, покажем сходство этих способов, начиная с наиболее явных сторон («многоголосие» и принцип дополнительности) и кончая глубокими основаниями.

а) «Многоголосие» и принцип дополнительности

Первую черту аналогии между полифонией и дополнительностью констатировать нетрудно. По Достоевскому, полнота действительности раскрывается через конфронтацию «голосов» — мировоззрений, идей, способов видения мира — героев. Сущность полифонии, по Бахтину, именно в том и состоит, что эти «голоса» остаются самостоятельными: в каждом из них заложена возможность вывода, совершенно чуждого позиции автора и других «голосов». И эта возможность реализуется. Но реализуется она таким образом, что взаимоисключающие «голоса» гармонизируются, т. е. сочетаются между собой и с позицией автора в единстве высшего порядка, чем простая гомофония.⁹ Повторяем, констатировать

⁷ См. В. А. Звегинцев, Теоретическая и прикладная лингвистика. М., 1963, стр. 33, а также I. L. Weisgerber, Das Gesetz der Sprache. Heidelberg, 1951, стр. 165, 170—172.

⁸ См. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

⁹ М. Бахтин, указ. соч., стр. 29. Специалисты предпочитают говорить о «многоголосии», а не о полифонии, поскольку последнее понятие предполагает, по Бахтину, своего рода элиминацию авторского «голоса» как определяющего: «Это «многоголосие» совершенно не дает, однако, права говорить о полифоничности романов Достоевского в том смысле, что в них вообще отсутствует авторская позиция — авторская оценка происходящего (как это делает М. М. Бахтин).» (Ф. И. Евнин, Реализм Достоев-

эту аналогию с дополнительностью в смысле Бора нетрудно. Вопрос в том, можно ли обнаружить за этим простым сходством что-либо более фундаментальное? Мы думаем — да.

Это сходство неслучайно. Оно связано с аналогией между другими компонентами методов. Рассмотрим, например, методику устранения логической противоречивости между альтернативными концептуальными описаниями по Бору. И сравним ее со способом гармонизирования полифонии «голосов» у Достоевского. В первом случае противоречие снимается содержательным рассуждением относительно условий проявления альтернативных свойств. Так, отсутствие логической противоречивости (но не диалектического противоречия, которое, разумеется, сохраняется) в понятии корпускулярно-волнового дуализма обнаруживается указанием на несовместимость условий проявления микрообъектом свойств волны и частицы. В упомянутой полемике с Эйнштейном Н. Бор разъяснил, что природа ставит нас перед дилеммой: либо следить за волновыми свойствами объекта, либо за его траекторией (как будто движется частица). Цементирующая дуализм идея состоит в том, что микрообъект «на самом деле» — ни волна, ни частица. Эти классические образы не полностью адекватны ему. Но в определенных (взаимоисключающих!) условиях этот объект, например, электрон, проявляет свойства и волны и частицы.

Соответственно, при всей противоречивости, несовместимости, непримиримости отдельных «голосов» в романах Достоевского читатель убежден в оправданности их синтетического единства, через которое только и реализуется замысел автора. Противоречивость отсутствует и гармония наличествует, даже если антитезы составляют достояние одной личности. Так, хотя в Раскольникове, по характеристике Разумихина, «два противоположных характера поочередно сменяются», но нам понятны его колебания и метания — они полностью оправданы идеей типа. Для иллюстрации способа гармонизирования антитез рассмотрим коллизию «двух любвей» героя романа «Идиот». Отношение князя Мышкина к Аглае и Настасье Филипповне раскрывается следующим образом:

«— О, нет, я люблю ее всей душой! [...] — И в то же время уверяли в своей любви Аглаю Ивановну? — О, да, да! — Как же? Стало быть обеих хотите любить? — О, да, да! — Помилуйте, князь, что вы говорите, опомнитесь! — [...] О, если б Аглая знала, знала бы все ... то есть непременно все. Потому что тут надо знать все, это первое дело! Почему мы никогда не можем *всего* узнать про другого, когда это надо, когда этот другой виноват! ... Я, впрочем не знаю, что говорю, я запутался; вы ужасно поразили меня ... [...] Тут есть что-то такое, чего я не могу вам объяснить, Евгений Павлович, и слов не имею, но Аглая Ивановна поймет! О, я всегда верил, что она поймет. [...] Они расстались. Евгений Павлович ушел с убеждениями странными: и, по его мнению, выходило, что князь несколько не в своем уме. И что такое значит это *лицо*, которое он боится и которое так любит! И в то же время ведь он действительно, может быть,

ского. В сб. Проблемы типологии русского реализма, М., 1969, стр. 444, прим. 55). Аналогично высказываются другие авторы: Г. М. Фридендер, Б. С. Мейлах, В. М. Жирмунский, Вопросы поэтики и теории романа в работах М. М. Бахтина. «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», т. XXX, вып. 1, 1971, стр. 54. О специфике авторской позиции в романах Достоевского будет сказано ниже в связи с анализом изменения субъектно-объектного отношения в методах полифонии и дополнительности. С учетом этой специфики можно, как нам кажется, говорить о полифоническом методе Достоевского, оставляя термин «многоголосие» для обозначения внешнего выражения лежащей в основе метода идеи (аналогично тому, как принцип дополнительности есть лишь физическая форма выражения общей идеи дополнительности).

умрет без Аглаи [...] Ха — ха! И как это любить двух? Двумя разными любовьюми как-нибудь? Это интересно... бедный идиот! И что с ним будет теперь?»¹⁰

Разумеется, князь не любит «какими-то разными двумя любовьюми»: он готов жениться как на одной, так и на другой героине. И оба раза по любви, а не по расчету. Во всяком случае неплодотворно, на наш взгляд, искать решения коллизии путем классификации любви князя — любовь-жалость и любовь-страсть.¹¹ Подобно тому, как бессмысленно «распикивать» альтернативные свойства микрообъекта по разным сущностям. В этом случае нарушается единство объекта (гармония характера) и теряется «соль» проблемы.

Механизм решения парадокса следует искать другим путем. Ценное наблюдение по этому вопросу сделано литературоведом Н. Я. Берковским: князь Мышкин властен над каждым из своих чувств отдельно, но не над обоими вместе. «Нельзя из дружбы с Настасьей Филипповной отдельно и с Аглаей отдельно сделать одну дружбу с ними обеими в единстве времени и места».¹² Таким образом, восстановление гармонии следует искать в социально-психологических обстоятельствах «времени и места». Напомним, что сам князь указывал на некое «все», что поможет понять и оправдать его. Это «все» есть цементирующая основная идея образа. Аналогично случаю с парадоксом в физике, осознание этой идеи восстанавливает гармонию и разрешает парадокс. В результате долгих исканий Достоевский так формулирует эту идею: «Синтез романа. Разрешение затруднения? Чем сделать лицо героя симпатичным читателю? Если Дон-Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны. Герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он !НЕВИНЕН!».¹³ Эта черта, черта детской невинности образует основу характера образа и определяет невозможность фальшивить и лгать (тем более — «изменять») в чувствах. Тем самым гармония и единство образа обосновываются, парадокс проясняется.

Обратим далее внимание на оригинальный момент в поэтике Достоевского — на т. н. идею двойственности. Эта идея развивает аспект «многоголосности» до рефлексивного отношения «голоса» (самосознания) к окружающему миру и к самому себе. Содержание идеи (открытие которой писатель считал одним из своих величайших достижений и которое нашло первое выражение в ранней повести «Двойник») — это «черта, свойственная человеческой природе вообще... Это — сильное сознание,

¹⁰ Ф. М. Достоевский. Идиот. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 8. Л., 1973, стр. 484—485.

¹¹ Именно так классифицирует Д. С. Мережковский в соответствии со своей «символической» трактовкой любви как любви «от тела» и любви «от духа». К Аглае у князя Мышкина якобы «страстная любовь», «стремление к плоти», а к Настасье Филипповне — «бесстрастная любовь-жалость». Механически расчленив образ князя на «душу» и «тело», Мережковский утверждает: «покинув Аглаю, он (князь) окончательно восстал бы на себя, на Бога в себе, умертвил бы свою плоть для духа», а «покинув Настасью Филипповну, он умертвил бы душу свою, потому что вся душа его — один огонь сострадания к страдающим». Из этой довольно метафизической конструкции следует неверное заключение: «Если бы он изменил одной из них, то спас бы обеих, но он чувствует, что не должен изменить ни той, ни другой...» (Д. С. Мережковский, Л. Толстой и Достоевский. Жизнь, творчество и религия. Полн. собр. соч., т. IX. СПб. — М., 1912, стр. 67—68, 189—190). Вывод неверен, потому что противоречит основной цементирующей образ князя идее (см. ниже в основном тексте); сам вопрос о возможности «измены» незаконен. Неоправдано и заключение, что своей изменой князь якобы «спас бы обеих». Не наоборот ли — все равно погубил бы и ту, и другую, и себя. Трагический конец есть неизбежное следствие всего замысла автора.

¹² Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., 1969, стр. 563—564.

¹³ Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 9, Л., 1974, стр. 239

потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность.»¹⁴ Согласно этой идее, самосознание, «присутствуя в природе», само становится элементом реальности, подлежащим художественному воспроизведению. Развитие образа при этом постоянно опирается на рефлексию сознания о самом себе, на постоянный возврат сознания к себе, то как к средству, то как к объекту. Так, Кириллов в «Бесах» характеризует Ставрогина следующим образом: когда он верует, то не верует, что верует, а когда не верует, то не верует, что не верует. Здесь центральная черта характера — вера или неверие — определяется не линейно, не прямо и непосредственно, но указанием на условия убежденности и сознание убежденности, т. е. рефлексивно. А это уже есть новый метод, при котором старое, классическое (чисто объектное, без рефлексии) описание не отвергается, но образует один из подчиненных моментов более высокого типа воспроизведения реальности. Один из зарубежных исследователей творчества Достоевского сравнивает этот, по его выражению, «вертикальный реализм» с реализмом «Божественной Комедии» Данте: факты нашей жизни представлены во всей полноте, иногда даже с натуралистической точностью, но они подобраны таким образом и так художественно организованы, что освещают иерархическую реальность человеческого духа.¹⁵ Основным элементом при подобном «освещении духа» является феномен рефлексии (самоотнесенности) сознания: не только (и не столько!) реальность сама по себе, сколько результат и процесс деятельности с ней, процесс ее осмысления вновь и вновь становится объектом художественного воспроизведения.

Подобный же феномен рефлексивности имеет место в существе методологии дополнительности в микрофизике. Эта характеристическая черта квантовомеханического описания получила на Западе одиозное название «вычеканивания субъективности» (фон Вайцеккер) в квантовой механике. Дело, однако, не в субъективизме. Рациональный смысл феномена состоит в том, что при понимании физического содержания квантовой теории нельзя обойтись без понятий классической физики (т. н. принцип Бора). Эти последние необходимы просто для того, чтобы понимать суть дела — они придадут смысл собственно квантовым, «ненаглядным» понятиям (без которых тоже, конечно, обойтись нельзя). Поэтому квантовомеханическое знание организуется на основе особого «сопряжения» новых и старых понятий. Но при этом — и в этом суть дела — меняется тип знания. Старое классическое знание носило чисто *объектный* характер — как картина движения частиц, полей, тел. Новое знание учитывает самым непосредственным образом рефлексию над неадекватностью классических понятий. В результате в само содержание знания, т. е. в теорию, входят принципы методологического характера. Другими словами, непосредственным объектом теоретического воспроизведения выступает не только объект сам по себе, но в первую очередь деятельность субъекта с ним, результаты и элементы этой теоретической деятельности. Отмечая это обстоятельство, В. Гейзенберг любил повторять, что, хотя природа была до человека, но человек был до естествознания; следовательно, в наших знаниях должна не только отразиться природа, но и запечатлеться что-то от человеческой деятельности. (Ср. известный тезис марксизма о практической природе и социальной обусловленности познания и знания).

¹⁴ Ф. М. Достоевский, Письма в 4-х томах, т. 4. М.-Л., 1934, стр. 137. Интересный анализ «двойственности» Достоевского см.: Н. В. Кашина, Эстетика Ф. М. Достоевского. М., 1975, стр. 83—89.

¹⁵ R. L. Jackson, *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of His Philosophy of Art*. New Haven and London, 1966, стр. 84.

Феномен рефлексивности сознания («двойничество») в квантовой механике прямо выражается в содержании физического знания; этим определяется новый, более высокий по отношению к классической физике тип объективности описания. Сказанное вплотную подводит к анализу проблемы реализма, на которой зиждется указанная аналогия между «многоголосием» и принципом дополнительности.

б) *Реализм Достоевского и особенности квантовомеханического описания реальности*

В смысле отношения к предшествующим классическим формам реализма как методы квантовой механики, так и метод Достоевского напоминают скорее полотна Пикассо, чем классическую живопись. Достоевский называл себя реалистом «в высшем смысле». Действительно, исследования последних лет в особенности доказали, что он создал более высокие по объективности формы авторской дистанции по отношению к изображаемому, новые художественные методы, на основе которых только и возможно адекватное изображение «всех тайн души человеческой».

Для Достоевского (как и для Бора) общим местом служит признание того, что реальность не только нетождественна своим «наглядным» проявлениям, но — более того — зачастую прямо противоположна им. Противоположна в силу непривычности, в силу того что глубинные ее тенденции и формы еще не видны и неосмысленны. Действительность, по Достоевскому, не исчерпывается насущным в силу того, что большей своей частью заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного «будущего Слова».¹⁶ Поэтому подлинное выражение действительности и принимает часто неправдоподобный, «фантастический» характер. Факт с этой точки зрения кажется фантастическим и, воспринимаемый статически, действительно фантастичен в силу того, что его исключительность имеет вид беспорядочного нагромождения несвязанных и случайных деталей. Факт фантастичен потому, что его связи с подспудными «непреклонными законами», им управляющими, еще только проектируются.

Как в случае дополнительности, так и в случае полифонии существенны следующие моменты:

1) меняется объект воспроизведения таким образом, что обычная наглядность, привычность, обыденность ему неадекватны, но тем не менее служат необходимым моментом в его теоретическом (соответственно, художественном) воспроизведении;

2) старые методы монопланового романа (и методы классической физики, соответственно) в силу неспособности ухватить существо дела заменяются на метод полифонии (дополнительности) со специфической антитетической «многоголосностью»;

3) реальность (объект) воспроизводится не только и не столько «сама по себе», но под углом зрения ее возможностей, тенденций и в конечном счете — под углом зрения деятельности и на основе феномена рефлексивности сознания.

Последнее обстоятельство находит совершенно четкое выражение как в квантовой механике, так и в творческих установках Достоевского, согласно которым действительность выступает не как завершенное, законченное бытие, но как борение возможностей, тенденций, как конгломерат «эмбрионов будущих мировоззрений» (Бахтин). Современник и друг Достоевского русский философ В. С. Соловьев первым указал на эту особенность реализма писателя: «Кроме Достоевского все наши лучшие

¹⁶ Ф. М. Достоевский, Об искусстве. М., 1973, стр. 457.

романисты берут окружающую их жизнь так, как они ее застали, как она сложилась и выразилась, — в ее готовых, твердых и ясных формах. Таковы в особенности романы Гончарова и гр. Толстого... Совершенно противоположный характер представляет художественный мир Достоевского. Здесь все в брожении, ничего не установилось, все еще только становится. Предмет романа здесь не быт общества, а общественное движение». ¹⁷

В этом отношении весьма характерна полемика Достоевского с Гончаровым по поводу понятия типического. Гончаров считал неверным само понятие «нарождающийся тип». Типичное по Гончарову — это нечто устоявшееся, создавать типические образы — значит отображать наличное, укоренившееся, «прочное» бытие. Достоевский возражал: лишь ординарность, следуя по пятам обыденности, слепо копирует по устоявшимся шаблонам. Истинный же талант должен угадать и выразить тип своевременно, т. е. в момент становления, «спроектировать» возможный социальный статус этого типа, тенденцию его развития. ¹⁸ Творчество Достоевского сплошь и рядом являет собой подобного рода «проекции», имеющие характер как утопий («Идиот»), так и предостережений (шигалевщина, «Бесы»). Творчество писателя доказывает, что художник не только отражает действительность, но и, впервые отчетливо выявляя (пусть даже шаржированно, карикатурно) и художественно оформляя «эмбрионы будущих мировоззрений», участвует в созидании этой социальной реальности. Продукт деятельности художника — не только отображение, но и элемент «жизни» отображаемого. ¹⁹

В квантовой механике аналогичное обстоятельство концентрируется в крылатом выражении Бора о «гносеологических уроках» методологии дополненности: не следует забывать, что мы являемся наблюдателями той природы, частью которой являемся сами.

Отметим, наконец, что сходство в решении проблемы реализма обосновывается аналогичным изменением субъектно-объектного отношения в обоих исследуемых случаях. Действительно, с одной стороны, советские философы доказали, что в современную гносеологическую ситуацию научного познания субъект входит двояким образом: на старой основе — как творец теории, и на новой — в качестве средств и условий познания (роль прибора в квантовой механике, необходимость классического языка и т. д.). В наиболее зрелой форме это вторичное вхождение проявляется в квантовомеханическом познании; здесь оно весьма существенно — меняется тип, характер физического знания. ²⁰ С другой стороны, специалисты показали, что суть полифонического метода коренится в особой позиции автора в соответствии с принципом косвенного, а не прямого, выражения авторского я. Автор в романах Достоевского поставлен в такое отношение к ходу развития сюжета и к «голосам» героев, что нигде явно не видно «рожи сочинителя» (Достоевский). «Принцип выражения авторской точки зрения не путем создания «вторичной» дистанции (т. е. не с помощью выведения повествователя или «сказителя», опосредующего сюжетно развернутые движения героев в ситуации), но в сфере первичной, основной

¹⁷ В. С. Соловьев. Три речи в память Достоевского. Собр. соч., том III, СПб., [без даты], стр. 175.

¹⁸ См. Г. И. Фридендер, Эстетика Ф. Достоевского. «Вопросы философии», № 11, 1971, стр. 98—99.

¹⁹ Еще Аристотель отмечал: «Вообще же искусство частью завершает то, что природа не в состоянии сделать, частью подражает ей.» (Аристотель, Физика. М., 1936, стр. 36).

²⁰ См. В. П. Хютт, Гегель и современное физическое познание. «Философские науки», № 4, 1974, стр. 103—107.

был во всей художественно-эстетической полноте осуществлен в русской литературе именно им»²¹ (Достоевским. — В. Х.). Тем самым «тайны души человеческой» раскрываются полнее, объективнее. В обоих случаях — как полифонии, так и дополнительности — повышение объективности достигается существенно аналогичным образом.

4. Более глубокие основы аналогии. Понятие метаобъекта

Вышеизложенные аспекты аналогии между полифонией и дополнительностью констатируются вполне определенно. Ниже мы предлагаем более глубокое гипотетическое обоснование. Поэтому дальнейшее изложение будет носить более проблематический (дискуссионный) характер.

Казалось бы, что может быть общего между объектами художественного и научного творчества? В первом случае Достоевский изображает глубины человеческого духа (до гениальности ясно и кратко предмет творчества Достоевского определил... А. Эйнштейн: «Достоевский показал нам жизнь, это верно; но цель его заключалась в том, чтобы обратить наше внимание на загадку духовного бытия и сделать это ясно и без комментариев.»²²). Во втором случае объектом служит микромир. И все же...

Возьмем, к примеру, тот же «дух» (сознание) в качестве объекта теоретической реконструкции. Этот объект в принципе отличен от обычных: сознание по своей «природе» не может быть непосредственным объектом в плоскости реальности объектов природы. Знание о сознании строится по «следам» (опредмеченным формам) его проявления в природной реальности и по описанию условий такого проявления. Подобного рода объекты обладают своего рода целостностью и неделимостью: при попытке эмпирически констатировать их обычными средствами нас ждет разочарование — условия их обычной эмпирической констатации разрушают их бытие. (Например, при попытке детального — вплоть до молекулярного и атомного уровней — прослеживания жизни мы ее неизбежно разрушаем). А сам способ описания разрушает условия, в которых объекты такого рода существуют. Подобные объекты было предложено называть метаобъектами: только по условиям их проявления и по «следам» такого проявления возможна их мета-теоретическая реконструкция.²³ (Видимо, неслучайно в учебниках философии нет *теории* сознания, но есть теория познания).

К таким объектам относится, например, смерть как конец самосознания. Мы можем описать условия наступления смерти, спорить об объективных вещественных критериях ее наступления, раскрыть физиологическую природу этого явления и т. д. Но этим самым мы еще не «ухватим» смерть как угасание сознания...

В романе «Идиот» Достоевский обыгрывает сюжет на тему о последних минутах приговоренного к смерти преступника. Рассмотрим, каким способом он пытается воссоздать смерть. Чисто объективированное описание (последний завтрак, улицы, по которым везут на казнь, число ступенек лестницы эшафота и т. д.) постоянно прерывается рефлексией самосознания по поводу близкого конца: «а между тем все знаешь и все помнишь; одна такая точка есть, которой никак нельзя забыть, и в обморок

²¹ Д. Кирай, Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа. В сб.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974, стр. 88.

²² А. Эйнштейн, Собрание научных трудов, т. IV. М., 1967, стр. 164.

²³ М. К. Мамардашвили и др., Три беседы о метатеории знания. «Ученые записки Тартуского государственного университета», вып. 284. Труды по знаковым системам V. Тарту, 1971, стр. 348.

упасть нельзя, и все около нее, около этой точки, ходит и вертится.»²⁴ Кульминация описания — последовательным нагнетанием напряженности подготавливается «чудо» как бы выхода сознания за свои собственные пределы, во внешность. Это позволяет нам как бы полностью адекватно поставить себя на место умирающего и как бы пережить свою собственную смерть: «Может быть, когда (голова) и отлетит, то еще с секунду, может быть, знает, что она отлетела. — каково понятие!»²⁵

Налицо все элементы дополнительного способа описания: альтернативная дуплановость (объективированное описание дополняется — в смысле Бора — рефлексией о «точке» — конце. Характерно, что эта «особая точка» появляется в решающие, кульминационные минуты и у Раскольников и у героя романа «Подросток». В эстетике Достоевского она обозначает поворотный момент «переключения» альтернативных описаний. Аналогичное «переключение» имеет место — как это хорошо известно специалистам — и в квантовомеханическом описании реальности: т. н. феномен редукции (сведения) волнового пакета); феномен обращения сознания на условия и саму деятельность по реконструированию «объекта» (сознание как бы знает, что его уже нет, что, собственно, и описывать-то уже нечего, но, тем не менее, именно этот момент — решающий); изменение («сдвиг») типа субъектно-объектного отношения — в момент кульминации, в момент попытки «схватить» глубинную суть дела различие субъекта и объекта сокращается до минимума, объектом описания становится собственное самосознание субъекта. Итак, **мета-объекты требуют типично дополнительного способа описания.** Это наводит на мысль, что верно и обратное: **объекты «дополнительного» способа описания — суть метаобъекты.** Такова наша гипотеза относительно основы аналогии между объектами квантовомеханического описания (по Бору) и объектом художественного творчества Достоевского. Разумеется, микромир существует независимо от всякого сознания, чего нельзя сказать о «глубинах души человеческой». Суть дела, однако, в том, что при их теоретическом воспроизведении объекты квантовой механики выступают как метаобъекты теоретической реконструкции: здесь и неполная, альтернативная проявляемость единого свойства корпускулярно-волнового дуализма в макром мире, и черта «целостности и неделимости» (Н. Бор) квантового явления, и неадекватность условий эмпирической констатации «живой» природе микрообъекта.

Аналогия методов идеального реконструирования есть следствие аналогии объектов идеального реконструирования в обоих случаях.

²⁴ Ф. М. Достоевский, *Идиот*, стр. 56.

²⁵ Там же. В противоположность этому Л. Толстой описывает смерть как чисто природный процесс, «как падение камня по закону ускорения»: «дальше и кроме этого ничего не было» (Л. Н. Толстой, *Собрание художественных произведений*, т. 9. М., 1948, стр. 107—108).

V. HUTT

POLÜFOONIA JA KOMPLEMENTAARSUS

(Dostojevski kunstimeetod ja Bohri teaduslik metodoloogia)

Resümee

Artiklis analüüsitakse võrdlevalt F. Dostojevski loomingumeetodit (polüfoonia- ehk mitmehäälsusmeetodit) ja N. Bohri komplementaarsuskontseptsiooni, mida vaadeldakse tänapäeva füüsikalise (kvantmehaanilise) tunnetuse metodoloogia väljendajana. Tehakse kindlaks oluline analogia polüfoonia ja komplementaarsuse vahel ja selgitatakse selle aluseid.

Eesti NSV Teaduste Akadeemia
Ajaloos Instituut

Toimetusse saabunud
22. X 1975

V. HUTT

POLYPHONIE UND KOMPLEMENTARITÄT

(Die künstlerische Methode Dostojewskis und die wissenschaftliche Methodologie Bohrs)

Zusammenfassung

Im vorliegenden Aufsatz betrachtet man das Verhältnis zwischen der Dostojewskischen künstlerischen Methode (der der Polyphonie oder Mehrstimmigkeit) und der Bohrschen Konzeption der Komplementarität, die als methodologische Grundkonzeption der modernen physikalischen (quantenmechanischen) Erkenntnis angesehen wird. Eine vergleichende Analyse der beiden läßt eine wesentliche Analogie zwischen Polyphonie und Komplementarität feststellen. Die Grundlagen dieser Analogie werden eingehend untersucht.

Institut für Geschichtsforschung
der Akademie der Wissenschaften
der Estnischen SSR

Eingegangen
am 22. Okt. 1975