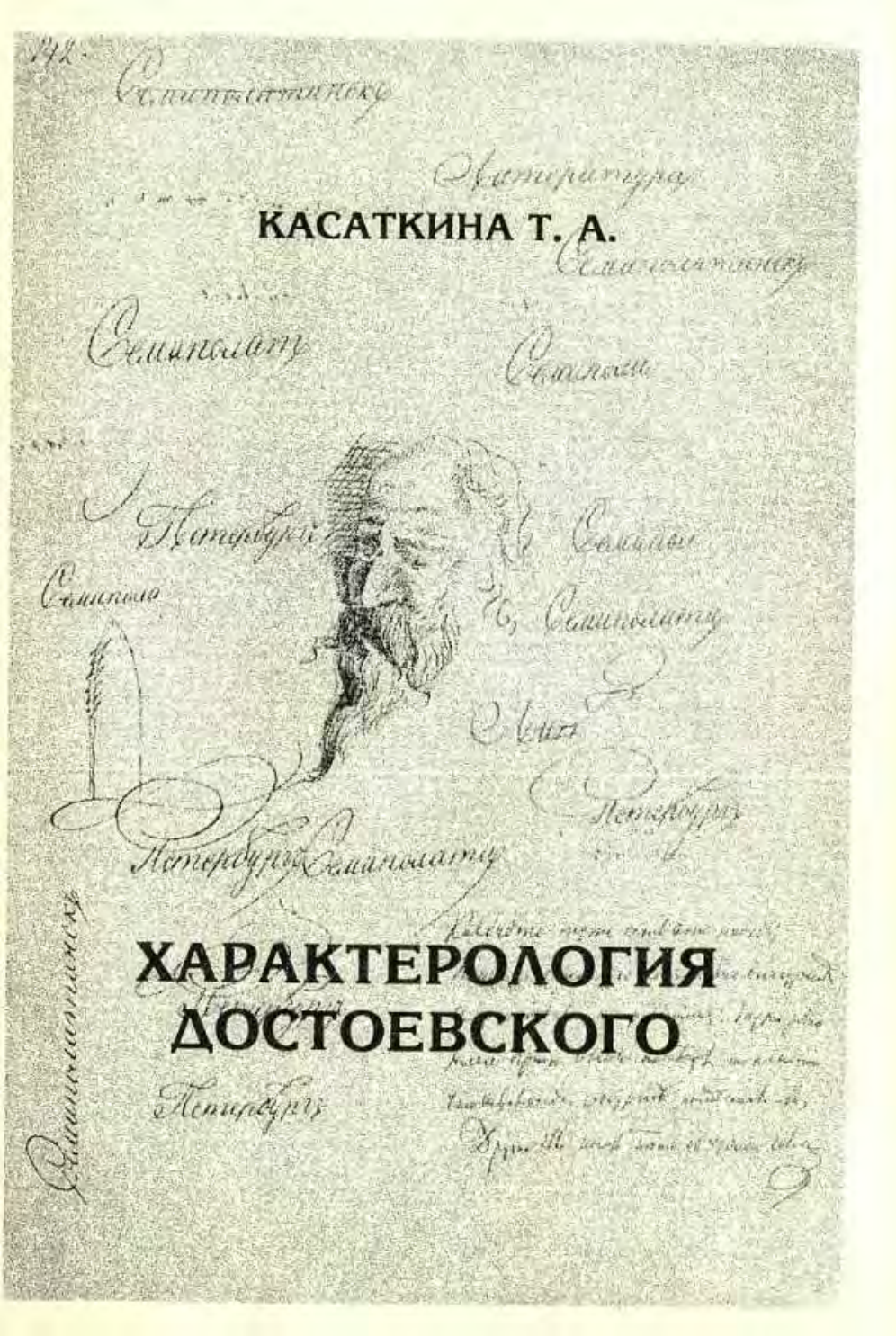

КАСАТКИНА Т. А.

ХАРАКТЕРОЛОГИЯ ДОСТОЕВСКОГО

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М.ГОРЬКОГО

КАСАТКИНА Т.А.

ХАРАКТЕРОЛОГИЯ ДОСТОЕВСКОГО

ТИПОЛОГИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ

NB. ВСЕ ДЕЛО В ХАРАКТЕРАХ.
(Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК)

«НАСЛЕДИЕ»
МОСКВА
1996

УДК 882.091

Утверждено к печати Ученым советом Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН 20 февраля 1995 года.

Рецензенты:
д.ф.н. **Громова Л.Д.**
к.ф.н. **Степанян К.А.**

Издание выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (Конкурс издательских проектов 1996 года. Код проекта 96-04-16043д).

Касаткина Т.А.

Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций.— М., Наследие, 1996.— 336 с.

При оформлении обложки использованы рисунки Ф. М. Достоевского.

ISBN 5-201-13253-7

ТИПОЛОГИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ

Введение

Эта книга с несколько тяжеловесным "научным" заглавием на самом деле книга не только о Достоевском, но и о каждом из нас. Ибо ему удалось то, что не удавалось почти никогда даже самым великим его собратьям — написать именно о каждом из нас, никого не забыв и не пропустив. "Великий сердцевед", "беспощадно и до последних пределов исследующий души человеческие", "жестокий талант", он прежде всего обладал необычайной душевной чуткостью, заставлявшей душу его трепетать в ответ на дрожь **каждой** человеческой души. Эта его способность, определившая небывалый успех "Бедных людей", наложилась на совершенно необычное для того времени знание и мировоззрение, обретенное им на каторге, когда, в течение четырех лет, душой, особым образом настроенной всем пережитым и переживаемым, воспринимал он Евангелие — единственную разрешенную там книгу. Это чтение сделало Достоевского "великим пророком и философом". Оно же предопределило столь частое непонимание читателями им сказанного. Потому что слова, сказанные людьми, по-разному мыслящими, даже если это одни и те же слова, будут означать совершенно разные вещи. А психологически очень трудно себе представить, чтобы человек, говорящий некоторые, совершенно понятные для тебя вещи, вкладывал в них совсем другой смысл. Вообще, трудно представить себе человека, говорящего, исходя из иных, чем твои, оснований. Кстати, Достоевский прекрасно понимал эту сложность. Именно поэтому его герои — а он более всего любил сталкивать героев с разными основаниями — так много говорят. Автор заставляет их проговорить все с самого начала. И герои все-таки часто понимают суть своих разногласий. А для читателя порой и этого оказывается недостаточно.

Например, мы все за последние несколько лет неоднократно слышали, что гуманизм не просто имеет мало общего с христианством, но это вообще различным образом ориентированные вещи. Стороны, ведущие неутихающий спор на страницах газет и журналов, чаще отдают себе отчет в разнице, принципиальной и не сглаживаемой, своих исходных посылок, чем их читатели. (Но и спорящие — не всегда.) А между тем эта разница очевидна: перед нами две различным способом центрированные системы. В центре мировоззрения христианина, в центре (условно говоря) "культурной модели мира", им для себя создаваемой, стоит Бог. В центре такой же "культурной модели" гуманиста — человек, личность. При такой разнице оснований понятно, что взгляд двух людей с подобными мировосприятиями на одно и то же событие будет совершенно различным, часто противоположным, что там, где один увидит лишь мерзость и бессмыслицу, другому удастся обнаружить цель и смысл.

Гуманистическое воззрение было усвоено большинством современников Достоевского — во всяком случае, тем "большинством", которому только и позволялось говорить со своими потомками столь долгое время. Но и из тех, что вернулись недавно, большинство были гуманистами по рождению и воспитанию. Те, кто позже переменил свое мировосприятие, прошли долгий и тернистый путь — часто не без помощи Достоевского. Но общий тип культуры того времени не способствовал широкому восприятию и усвоению его идей. Даже среди его пламенных почитателей большинство составляли те, кто поклонялся ему как "певцу униженных и оскорбленных". То есть вполне возможном оказалось "обожать" Достоевского, считая Раскольникова "положительным героем". (Я беру самый очевидный, "школьный" случай. Возможны оказывались вещи и похуже.)

С другой стороны, оказывалось возможным третировать Достоевского в качестве "жестокого таланта", сосредоточившегося на темных и мерзких сторонах жизни, изощренного садиста, упивающегося страданием собственных персонажей. (Если я и утрирую, то не сильно.) Характерно (из этой книги должно стать понятно, почему это харак-

терно), что такие обвинения раздавались со стороны людей, вовсе не брезговавших человеческой кровью во имя "светлых идеалов".

Эта книга ставит своей задачей попытаться помочь прочитать творения Достоевского, исходя из его взгляда на мир. Но вместе с тем — эта книга есть исследование его взгляда на мир. Поэтому помещенные в приложении "словарные" статьи занимают правильное место — в конце книги. Они не могли быть написаны прежде ее завершения.

Однако почему исследовать взгляд Достоевского на мир приходится (я настаиваю на том, что — приходится!), выстраивая целую (и целостную) систему мироориентаций всех его персонажей (или хотя бы главных, наиболее отчетливых носителей той или иной системы ценностей)? Николай Бердяев, сказавший много странных вещей о Достоевском, как раз эту его особенность понял и проговорил глубже и проникновеннее всех, потому, конечно, что именно она пересекалась с главной темой творчества самого Бердяева. "У Достоевского — пишет он — было одному ему присущее, небывалое отношение к человеку и его судьбе — вот где нужно искать его пафос, вот с чем связана единственность его творческого типа. У Достоевского ничего и нет, кроме человека, все раскрывается лишь в нем, все подчинено лишь ему. Еще близкий ему Н. Страхов заметил: "Все внимание его было устремлено на людей, и он схватывал только их природу и характер. Его интересовали люди, исключительно люди, с их душевным складом, с образом их жизни, их чувств и мыслей". В поездке за границу "Достоевского не занимала особенно ни природа, ни исторические памятники, ни произведения искусства..." Такой исключительной поглощенности темой о человеке ни у кого никогда не было. И ни у кого не было такой гениальности в раскрытии тайны человеческой природы. Достоевский прежде всего великий антрополог <...> Все его творчество — антропологические опыты и эксперименты <...> Сложная фабула его романов есть раскрытие человека в разных аспектах, с разных сторон"[1*].

---

*В цитатах: разрядка — выделено мной; полужирный шрифт — выделено автором.

Но Достоевский не только "глубок", он еще и очень точен. С одной стороны, он вынужден к тому самим предметом размышления, ибо его постоянно заботила возможность спасения человека и пути воссоединения его с Богом, и он не мог не видеть, что пути эти — разные. С другой стороны, по самому своему складу он был склонен к точности и систематичности. "Мистик Достоевский — восклицает Бердяев — враг и изобличитель рационализма, обожал мысль, был влюблен в диалектику"[2].

Уже из обозначения главной темы размышлений Достоевского (о спасении, а точнее — о бытии человека в Боге) понятно, что главные открытия Достоевского носят отнюдь не психологический характер. Бердяев описывает их так: "Достоевский сделал великое антропологическое открытие, и в этом нужно прежде всего видеть его художественное, философское и религиозное значение <...> Он интересовался вечной сущностью человеческой природы, ее скрытой глубиной, до которой никто еще не добрался. И не статика этой глубины интересовала его, а ее динамика, ее как бы в самой вечности совершающееся движение <...> Достоевский раскрывает не феноменальную, а онтологическую динамику"[3]. Динамика человеческой природы, открытая Достоевским, в каком-то своем слое может быть выражена через статику изображенных им человеческих типов, через систематизацию этих типов. Попытка такой систематизации и предпринята в данной работе.

Однако сказать, что в произведениях Достоевского нет ничего, кроме человека, значит исказить облик его творений. В них (или — за ними) всегда присутствует Бог как единая основа для той множественности человеческих типов, которую без такой основы нельзя ни понять, ни воспроизвести. Достоевского отличает способность понять **ценность** каждого типа как этапа движения человеческой природы. И это одно из оснований его "полифонизма". Бердяев удивляется, что Достоевскому удалось преодолеть бывшую (и остающуюся) для столь многих камнем преткновения дихотомию "Божеское — человеческое": "Образ человека, границы личности не без основания связывают с началом аполлоновским, с началом формы. Начало же дионисическое обычно понимают как снятие принципа инди-

видуальности, разрыв граней личности. У Достоевского это иначе. Он весь дионисичен, а не аполлоничен, в экстазе и исступлении. И в этой исступленной экстатической стихии с еще большей силой утверждается образ человека, лик человека <...> В этом Достоевский отличается не только от греческого дионисизма, но и от многих мистиков христианской эпохи, у которых остается лишь божественное и исчезает человеческое. Достоевский хочет идти до самой глубины божественной жизни вместе с человеком. Человек принадлежит глубине вечности"[4]. Однако эта дихотомия преодолевается не Достоевским, а христианством, а Достоевский, в силу особенностей своего жизненного пути, просто, как никто тогда, знает об этом. Человек есть часть творения, сопричастная творчеству. Суть и смысл этой сопричастности в том, чтобы "досотворить" себя до Божьего замысла — без чего невозможно "закончить" творение, восстановить его в прежней целостности и неоскверненности анализом и своеволием, приведшими к незнанию и рабству. И Достоевский это хорошо знал. В этом и источник непоглотимого "божественным" лика — т. е. личности, утвержденной Достоевским в качестве необходимой частицы мироздания, Божественной целостности. Личность — та наша "часть", которую мы имеем в Боге, та наша причастность к нему, которая и делает человека **выше** ангелов небесных. И это единственная возможность обоснования абсолютной ценности личности, **каждой** личности. Любая другая система позволяет высказывание: "Лучше бы его (ее) совсем не было..."[5]

Теперь о терминологии, принятой в работе. Вовсе не случайно в качестве элементов системы выступили эстетические категории. Систематизация эстетических категорий — задача, которая постоянно возникала перед эстетикой и теорией литературы, как, может быть, наиболее всеобъемлющей дисциплиной среди "частных эстетик". Были попытки ее "имманентного" разрешения — такова, например, последняя по времени попытка В.И.Тюпы систематизировать эти категории на основе категории **художественности**[6]. Однако практически все время возникали системы, построенные на основании, выходящем за пределы узко понимаемой эстетики. И это неудивительно, если вспомнить точное оп-

ределение науки, выделенной в качестве особой дисциплины А.Г.Баумгартеном более двух веков назад: "Эстетика — это наука о чувственно воспринимаемом". Такое определение предполагает гораздо более широкие границы эстетики, значительно большие "права", чем ей отводились последнее время в качестве "науки о прекрасном".

Теперь становится все более ощутимым иное, глубинное существо этих категорий, оказывается, что они характеризуют какие-то очень серьезные аспекты взаимоотношений человека и мира. Можно сказать, что вспоминается хорошо забытое старое. Действительно, Гегель описывал категорию героического как тип существования человека в мире, а Шиллер, говоря и вовсе, казалось бы, о "жанровых определениях", имеет в виду, на самом деле, "господствующий в этих поэтических формах образ ощущений"[7]. Но именно в последние несколько десятилетий возникает потребность описать **систему** эстетических категорий как **что-то другое**. Начало реализации этой потребности, видимо, было положено типологией разновидностей пафоса Г.Н.Поспелова[8]. Но тогда еще слишком неявным было столь очевидное теперь стремление науки расширить замкнутые какое-то время назад границы частных культурных явлений, включить их в контекст "большой культуры". "Сверхзадача", которую ставит перед "исторической эстетикой" В.И.Тюпа, состоит в том, чтобы "подойти к систематизации эстетических категорий как к проблеме типологии умонастроений"[9]. Данная работа ставит перед собою цель создания **типологии характеров**.

Впрочем, слово "характер", может быть, не совсем адекватно выражает новую сущность эстетических категорий, выявляющуюся с "культурологической" точки зрения. Речь пойдет о вещах, лежащих в самой основе мировоззрения, с одной стороны, характера, с другой. Ближе всего подходил бы к понятию, которое я стремлюсь выразить, термин "миросозерцание". Но для того, чтобы показать ориентирующую сущность понятия, которое отражает тип отношения человека к миру, рассмотренный как способ его отношения к ценностям этого мира, лучше использовать термин "ценностная ориентация".

Понятие ценности, положенное в основу главного термина работы, определяется сходно с тем, как это было сделано Отто Вейнингером в его знаменитой работе "Пол и характер": нечто, переводящее бытие из временного плана в план вечности, нечто, имеющее отношение к бессмертию. Вейнингер утверждает, что он первым среди ученых дал подобное понимание ценности, хотя достаточно очевидно, что свои основания он находит в кантовских философских построениях. Я в свое время пришла к аналогичному определению, исходя из совсем другой философской системы, и надо сказать, что такое понимание ценности — практически общее место для отцов церкви и религиозных философов[10], если они вообще используют это понятие. Но отсюда очевидно, что определение работает независимо от того, каким мыслится само бессмертие. Способ достижения бессмертия становится **основанием ценностей**, т. е. главной ценностью в системе конкретной эмоционально-ценностной ориентации.

Надо заметить, что термин "эмоционально-ценностная ориентация" более точен, ибо вводит момент внелогического, эмоционального, чувственного отношения к миру и его ценностям и указывает на то, что перед нами более глубокий пласт личности, чем тот, который открывается, когда мы говорим, например, о мировоззрении.

Хотелось бы подчеркнуть один момент, объясняющий возникновение типологии эмоционально-ценностных ориентаций именно из романов Достоевского, при том, что работает она, безусловно, на значительно более широком материале (что отчасти будет показано при описании системы во ведении). Романы Достоевского представляют собой сложную многомерную культурологическую модель мира, как это явствует из исследований М. М. Бахтина. Не ввязываясь в неутихающий спор по поводу взаимоотношений автора и героя в художественном мире Достоевского и в концепции полифонического романа Бахтина, укажем только на одно обстоятельство: независимо от качества отношения правды героя к правде автора, правда героя звучит в романе Достоевского в полную силу, **не подвергаясь никакой редукции со стороны автора.** Это дает возможность увидеть систему, иерархию ценностей героя как ценност-

ную ориентацию, т. е. **как точку отсчета для определения правды и неправды**, а не как правду или неправду, определенную из другой точки отсчета.

Созданная система рассматривается мной не как "плод" исследования, но лишь как **инструмент** анализа текста или культурной ситуации, позволяющий с легкостью выявлять вещи, при другом подходе остающиеся незамеченными или необъясненными, а иногда представляющиеся бессмысленными или случайными. Если читатель будет иметь это в виду, его, возможно, не будут так раздражать неизбежные накладки, возникающие при соединении старых терминов, окруженных плотным облаком различных коннотаций, в новую систему.

Некоторые ценностные ориентации как типы отношения к миру были разработаны весьма основательно такими философами, как Серен Киркегор (ирония), участники сборника "Вехи" (героика), П.А.Флоренский (эпика), М.М.Бахтин (юмор). Помимо этого, множество отдельных высказываний встречается в работах самых разных философов и филологов. Стоит назвать Платона (с диалогов которого начался тот многовековой спор о личности Сократа, благодаря которому Гегель подробно описал героический тип мироотношения, а Киркегор — иронический), самого Гегеля, Ф. Шиллера, Жан-Поля, Ф. Шлегеля, К. В. Ф. Зольгера, О. Шпенглера, Л. Шестова, А. Ф. Лосева, Э. Фромма, А. Швейцера, чтобы стало очевидным, что обзор работ предшественников мог бы быть бесконечным. В то же время сама система вполне оригинальна. Как писал Иммануил Кант, "действительно, таким общим и между тем определенным принципам трудно научиться от других, которым они только неясно представлялись. Нужно сначала дойти до них собственным размышлением,— тогда найдешь их и у других, где бы их прежде и не заметил, потому что сами авторы не знали, что в основании их замечаний лежит какая-нибудь подобная идея"[11].

Помимо идеи системности в осмыслении эстетических категорий присутствовала и идея парности, хотя бы как идея оппозиционности (трагическое-комическое, возвышенное-низменное и т. п.). Однако она возникала и как идея взаимодополняемости, комплементарности, компен-

саторности. В какой-то степени компенсаторный характер присущ народной смеховой культуре в концепции М.М. Бахтина. В творчестве самого Достоевского эта идея, парадоксально на первый взгляд выраженная, присутствует, например, в характеристике Федора Павловича Карамазова: "Он был зол и сентиментален". Идея отношения — центральная идея системы — является базовой для целого ряда философов XX века.

Прежде чем перейти к описанию системы, еще раз определим главный термин работы. **Эмоционально-ценностная ориентация** — способ отношения человека к миру, глубинная основа его реакций на мир. Эта основа представляет собой иерархию ценностей, главная из которых определяет способ достижения бессмертия человеком, существующим (в своем культурном бытии) на основе данной эмоционально-ценностной ориентации. Эта ценность называется **основанием ценностей** данной ориентации. Конкретный тип ценностной ориентации определяется основанием ценностей и соответствующей ему иерархией ценностей. Основание ценностей называется так потому, что значение и цена остальных элементов иерархии данной ориентации устанавливается по отношению к нему. Из сказанного ясно, что разговоры о "вечных", "непреходящих" ценностях — дело в высшей степени сомнительное, ибо то, что является ценностью значительной в одной иерархии, получает ничтожную "цену" в другой и может вовсе отсутствовать в третьей, причем все в конце концов зависит от того, каким мыслится бессмертие и мыслится ли оно вообще[12].

Оснований ценностей в системе три: **"мир", "социум", "я"**. Типы ценностных ориентаций, составляющих систему, следующие: **эпика, драматизм; трагизм, юмор; героика, инвектива; романтика, сатира; сентиментальность, цинизм; ирония.**

Точкой, из которой разворачивается система, своеобразной точкой отсчета, является **докультурное** состояние человека, состояние его невыделенности из универсума, слитости с ним. Этой точке соответствует, например, существование Адама и Евы до грехопадения. Это нулевая точка культуры, здесь в культуре нет потребности, более

того, ее существование тут просто немыслимо. Один ребенок, пересказывая начало книги Бытия, изложил эпизод грехопадения так: "Потом они съели яблоко и стали голые". В этом "стали" заложен очень существенный смысл — ибо границы своего тела, отграниченность от универсума не просто были замечены первыми людьми после того, как они съели яблоко, но как бы впервые возникли, обозначив отпадение от источника Бытия и отдельное отныне существование, выделенность из мира. До отпадения от универсума, до выделения собственного отграниченного бытия не было проблемы бессмертия (поскольку не было той индивидуальной жизни, которую только и можно потерять), а следовательно, не существовало и понятия ценности, не существовало культуры. Потому что культуру можно определить как попытку восстановить целостность с универсумом (или создать взамен утраченной иную (иного характера) целостность), попытку, направленную на новое обретение бессмертия.

При отпадении от универсума расторгается не только связь человека и целого (Бога), но и связь людей между собой. В рассказе о грехопадении расторжение первой связи показано как стремление людей убежать, спрятаться от зовущего их Голоса, укрыться, отвернуться от лика Божия. Расторжение второй связи представлено в сцене ответа Богу, когда Адам указывает на Еву, как на виновницу происшедшего, отводя обвинение от себя. Здесь явно присутствует сознание того, что они — не одно и то же, что они — разное, отдельное. Такое сознание тем более замечательно, что нам только что было рассказано о создании Евы из ребра Адама, т. е. было подчеркнуто их единство, нераздельность, плотская связь (это когда если болит — то у обоих). В сцене ответа Богу Адамом уже явно предполагается, что то, что больно ей, ему не больно, то, что вредно ей, ему не вредно. Это произвольное допущение стало впоследствии источником всех "антитеодицей", ибо уверенные в своей разобщенности люди обвиняли Бога в страданиях, которые они причиняли друг другу. Но что должен делать Бог, если сумасшедший, которого он наделил к тому же свободной волей, наносит себе раны в твердой уверенности, что перед ним его злейший враг?

Неправедность обособленного существования была очевидна для людей во все времена. Вот что пишет по этому поводу П.А.Флоренский: "Мысль о "несправедливости индивидуального существования" и о смерти, как о процессе возвращения в первичное общее бытие, в более или менее расчлененном виде высказывалась многими греческими философами или, точнее сказать, почти всеми ими подразумевалась. По-видимому, она была основною в том сложном идейном целом, которое отражало и возбуждало переживание мистерий. Весьма вероятно, что мысль эта — восточного происхождения, хотя она могла бы быть и вполне автохтонной, ибо снятие личной ограниченности и хмелевой восторг слияния со всем бытием, производимый мистериями, сам по себе достаточен, чтобы дать родиться мысли о греховности индивидуального существования и о блаженстве, а потому и первобытной святости бытия вне себя. Эту мысль особенно определенно выскажет Анаксимандр: "...Неправда есть обособление, взаимное противоположение, отделение; правда торжествует в уничтожении всего обособившегося, отдельные вещи возвращаются к своим элементам. Но эти последние поглощаются беспредельным, в недрах которого рождаются и уничтожаются бесчисленные миры"[14]. Однако, как уже было сказано, лишь христианство находит в "беспредельном" место личности, оказывается способным сочетать два, казалось бы, взаимоисключающих принципа.

Система ценностных ориентаций строится на трех основаниях ценностей. Однако уровней системы больше. Соответственно, существуют основные уровни системы и уровни, переходные от одного основания ценностей к другому.

Первому уровню системы соответствуют ценностные ориентации эпики и драматизма. Основание ценностей — "мир", "универсум".

Надо заметить, что непривычные употребления эстетических и литературоведческих категорий в данной системе тем не мене не создают для старых слов нового, им не свойственного ранее совершенно, смысла. Так, если иметь в виду, что суть эпичности не в героическом деянии, которое воспевается, а в том, что весь мир (в центре которого часто стоит героическое деяние) описывается как некото-

рая абсолютная данность, где все приемлется, все на своем месте, все — неотъемлемая часть мира, то понятие "эпика" в том смысле, как оно употребляется в данной работе, не вызовет, наверное, сильного недоумения.

На основании ценностей "универсум" человек существует в своей уже выделенности из мира, неслиянности с ним, но при этом — включенности в него. Человек познает и признает закон универсума и вступает в мир как равный всякой его части. Каждая часть мира своеобразна, исключительна и потому незаменима. Без любой части целого нет возможности состояться целостности. Этим определяется чрезвычайно высокая ценность личности в этой эмоционально-ценностной ориентации.

Может быть, самым очевидным примером такой ориентации является тип мирооотношения, отраженный в раннем творчестве С. Есенина (он, впрочем, в значительной мере определяет весь специфически есенинский образный строй). Единое, теплое, живое тело мира включает в себя как звенья единой цепи клененочка, жеребеночка, осленка и младенца Христа. В стихотворении "В избе" в избе, как в маленьком универсуме, равными, равноправными жильцами оказываются тараканы, мать, кот, кудлатые щенки — все они необходимы, без любого из них мир неполон. Для Есенина в единое тело мира входит не только Господь, но и душа ("...в груди у меня, как в берлоге, ворочается зверенышем теплым душа"...), отелеснивается имя ("Братья, братья, ведь каждый зверь любит шкуру свою и имя...", "Знайте, что в мертвое имя влезть — то же, что в гроб смердящий...").

Драматизм на этом уровне обозначает напряженность, возникающую в результате того, что выделенные из мира личности знают об истине единения, но не существуют в ней.

Эпико-драматическая эмоционально-ценностная ориентация еще не содержит в себе оценочности и не допускает ее. Здесь еще невозможно суждение "мир хорош" или "мир плох". Мир таков, каков он есть, и человек в мире также принимается не потому, что он хорош, а потому что он есть как часть мира, как часть единственно возможного, а потому и единственно верного миропорядка. (В этом смысле можно сказать, что "мир хорош", но это суждение не

оценочное, поскольку единственно возможное.) Оценочность, однако, возникает в произведении, где эпическая эмоционально-ценностная ориентация включается в систему ценностей иной мироориентации и оценивается как одна из ценностей. Это происходит например, в "Войне и мире" Л. Н. Толстого, где эта ориентация становится своего рода авторским идеалом. Вот описание эпического мироотношения, данное из глубины той культурной ситуации, которая уже слишком знает о существовании других мироотношений: "Нет в человеке никакой реальности, которая была бы злом; но ложное употребление сил и способностей, т. е. извращение порядка реальности, есть зло; напротив, цельность — целомудрие состоит, по слову св. Амвросия Медиоланского, в "ненарушенной", "в неповрежденной природе"...[14]

У Достоевского эта ориентация становится идеалом, подспудно присутствующим во всех его произведениях, но наиболее зримое воплощение получающим в "Братьях Карамазовых". Соединение людей в общей виновности и грехе и в прощении друг другу вины становится основой бытия в мире, где еще только предстоит восполниться Божией правде.

Второй уровень — переходный от основания ценностей "универсум" к основанию ценностей "социум". Это эмоционально-ценностные ориентации юмора и трагизма.

Сущность трагического неоднократно описывалась философами и литературоведами, причем все время подчеркивалась неразрешимость конфликта между "высшими" и одинаково дорогими, но объективно несовместимыми ценностями. Трагизм утверждает абсолютность каждой ценностной системы, обеих ценностных ориентаций, двух оснований ценностей. Таким образом, трагизм утверждает абсолютность, неразрешимость самого противоречия, поскольку ценностные системы не могут сосуществовать, а выбор связан с утратой той или другой ценности, жизненно важной для субъекта. Трагический субъект погибает между двумя ценностными системами, как Буриданов осел между двумя охапками сена, не в силах отдать предпочтение ни одной из них. Однако для культуры необходимость трагизма заключается именно в способности увидеть

абсолютную, неустранимую ни во имя чего значимость любой ценностной системы.

Категория юмора также неоднократно описывалась исследователями в сопоставлении с сатирой и иными формами комического. Чтобы не входить в историю вопроса и тем более в полемику, оговорюсь, что наиболее близкое к изложенному здесь понимание юмора в его соотношениях с иными типами комического содержится в соответствующих статьях "Литературного энциклопедического словаря" (1987). Для нас наиболее важно сейчас то, что юмор преодолевает объективные противоречия действительности тем, что переводит их в комический план и в таком виде принимает их как неизбежную и более того — необходимую часть жизни. Юмор в принципе представляет собой реакцию на противоречия действительности (ср. распространенные выражения типа "юмор помогает в трудной ситуации", "вышел из положения с юмором", "воспринял неприятности с юмором"; сюда подходит также ситуация типа "попытался отшутиться"). Часто встречающееся определение "безобидный смех" отражает способность юмора примирять противоречия, а не заострять их, не выпячивать. Юмор — осмеяние **противостоящих** ценностей, направленное на их снижение в качестве абсолютных и жизненно важных, т. е. в конечном итоге, на само их противостояние. Шиллер, один из самых проницательных исследователей этих категорий, писал: "Трагедия отправляется от более значительной исходной точки (абсолютные ценности! — *Т.К.*).., комедия направляется к более значительной цели и, достигнув ее, она сделала бы невозможной и излишней всякую трагедию. Ее цель, общая с наивысшим, к чему должно стремиться человеку,— быть свободным от страсти, всегда ясным, всегда спокойным взглядом взирать на все вокруг себя и в себе, повсюду видеть не столько рок, сколько случайность, и больше смеяться над нелепостью, чем негодовать или лить слезы по поводу злонамеренности"[15]. Свойственная юмору "амбивалентность"[16] таким образом означает одновременно осмеяние ценности как мнящей себя абсолютной и "милование", приятие как относительной ценности в ряду других ценностей. Стремление

юмора к гармонизации действительности, его обращенность к целостности бытия и, в связи с этим, его превосходство над иными ценностными ориентациями при полном признании их значения и значительности отчетливо выражено Шиллером. Хотя он и пользуется иными именами для обозначения "персонажей" нашей работы, однако они вполне узнаваемы. "Если патетическая сатира соответствует лишь душам **возвышенным**, то сатира насмешливая удается лишь **прекрасному** сердцу... Только прекрасному сердцу дано, независимо от предмета его воздействия, в каждом своем проявлении запечатлевать полное выражение своего **я**. Возвышенный характер может обнаруживаться только в отдельных победах над сопротивлением внешних чувств и только в известные моменты подъема и преходящего напряжения; напротив, в прекрасной душе идеал действует, как природа, то есть равномерно, стало быть, может проявляться и в состоянии покоя... Трагического поэта возносит его объект, наоборот, комический должен при посредстве своей субъективности поддерживать свой объект на эстетической высоте. Одному разрешено воспарить ввысь, для чего потребно немногое; другой должен оставаться равным себе, он, стало быть, должен уже **быть** там и **быть** там своим, куда второй влетает лишь с разбега... Последний, таким образом, бывает свободен только урывками и только с напряжением, первый свободен легко и постоянно. Вызывать и питать в нас эту свободу духа — прекрасная задача комедии, так же как назначение трагедии — помогать эстетическим путем восстанавливать свободу духа в тех случаях, когда она насильственно нарушена аффектом"[17].

Для того, чтобы должным образом описать этот уровень именно как переходный, мы вынуждены будем вернуться к нему после анализа следующего, **третьего уровня** — эмоционально-ценностных ориентаций героики и инвективы на основании ценностей "социум".

Героика — эмоционально-ценностная ориентация, направленная на изменение мира в соответствии с определенным идеалом, который непременно осознается как возвышенный и общественный по своему характеру[18]. Противоречия, которые в системе трагизма представляются не-

разрешимыми, героика разрешает при помощи активного действия, т. е. делая решительный выбор в пользу одной из противостоящих систем ценностей и без сожаления отвергая другую. Например, Тарас Бульба в ситуации свободного выбора мгновенно и не колеблясь утверждает своими действиями идею запорожского "товарищества", даже если для этого надо фактически уничтожить противостоящие или несовместимые ценности — семейный очаг, материнские чувства, любовь, привязанность к сыну и т. п.

Парной героике эмоционально-ценностной ориентацией является инвектива — отрицание, направленное на уничтожение противостоящей, а следовательно, враждебной системы ценностей; шире — на уничтожение всякого врага.

Самую сущность героической мироориентации прекрасно выражает одиннадцатый тезис К. Маркса о Фейербахе: "Философы лишь различным образом **объясняли** мир, но дело заключается в том, чтобы **изменить** его"[19]. Необходимо не объяснять мир, а изменить его — героическая мироориентация строится на недоверии к миру. Мир для личности героической ориентации устроен неправильно, полон противоречий, герой не ощущает целостности, единства мира, а составляет его из осколков, познает по частям. Но в нем живет стремление к гармонии, и он возводит какую-либо частную идею в ранг всеобщей, объявляет частность абсолютом. Эта частность становится основой гармонизации — переустройства мира. Но если в основе лежит частность, то гармонизация возможна только одним способом: посредством отторжения тех частей мира, которые этой частностью не охватываются. Возникает род "железного занавеса", которым отгораживаются от того, что не лезет в "гармонию", но и не поддается простому уничтожению. Героическая ценностная ориентация проявляется в истории человечества постоянно на всех уровнях человеческого существования. Л. Шестов, анализируя книгу Леви-Брюля, видит суть концепции последнего именно в том, что восприятие мира современного цивилизованного человека отличается от восприятия дикаря количеством интеллектуальных табу, того, что заранее мыслится как невозможное. Для дикаря границы реальности гораздо шире, восприятие целостности и единства мира непосред-

ственнее, для него возможно (в пределе) все. Причину такого ограничения реальности Леви-Брюль видит "по крайней мере отчасти, в рациональном характере цивилизации, которую создала и завещала нам классическая древность. Из опыта, признаваемого действительным, мало-помалу были исключены все не допускающие контроля и проверки данные, т. е. все данные мистического опыта, через которые открывается действие невидимых и сверхъестественных сил. Выражаясь иначе, область реального стремилась все более и более совпасть с областью, где царствуют законы природы и мысли. Все, что находится за этими пределами, было отброшено, как совершенно невозможное... И все же такое состояние наблюдается не повсюду. Оно присуще только некоторым обществам. И, чтобы оно установилось, потребовались усилия веков. Но и здесь оно далеко не всеобще и не непоколебимо. Оно требует строгой самодисциплины, и человеческий дух, который повинуется живущим в нем непосредственным запросам, далеко не безразличен к возможностям мистического мира и отнюдь не соглашается исключить из области реального данные мистического опыта. Такого рода исключение, хотя оно и рационально, скрывает в себе — даже там, где мы к нему привыкли — принуждение"[20].

Гораздо более очевидно, чем в сфере познания, эта ценностная ориентация проявляется в сфере общественных отношений. Поскольку основой героического отношения к миру является его восприятие как расколотого и противоречивого и стремление к его гармонизации на основе частного и неполного человеческого знания, обнаруживается "враг", в случае уничтожения которого с остальным можно будет как-нибудь устроиться. Своего рода образец героического высказывания: "уничтожьте (или уничтожим) то-то и то-то, и мир будет раем". Соответственно уничтожаются исторически отжившие классы, вредные животные, низшая раса и т. д.— все, чье существование признается невозможным для гармонического устройства мира на основании данной идеи. Идея эта воспринимается как общее дело, а отношением к общему делу определяется некий социум. Те, кто выходит за пределы этого социума — высшей ценности данной ориентации — и оказыва-

ются "врагом". О каких-то достоинствах, ценностях за пределами социума просто не приходится говорить, что в своем крайнем выражении присутствует в высказывании Макара Нагульнова: "Вот был, к примеру сказать, у нас в дивизии бас — на всю армию бас! Оказался стервой: переметнулся к врагам. Что же ты думаешь, он и теперь для меня бас? Черта лысого! Теперь он для меня фистуля продажная, а не бас!"[21] Люди, входящие в состав социума, ценны в соответствии со степенью преданности общему делу, со степенью слитости с социумом, а "единица — вздор, единица — ноль..." — как писал В. В. Маяковский.

Характерно, что именно у героики — эмоционально-ценностной ориентации, стремящейся поставить часть на место целого,— компенсатором выступает инвектива — единственная среди ценностных ориентаций отрицающей части системы, начисто лишенная связи с комическим. "Гете понимал,— писал М. М. Бахтин,— что односторонняя серьезность и страх — это **чувства части**, ощущающей себя в отрыве от целого. Само же целое в его "вечной недоконченности" носит "юмористический", веселый характер, то есть доступно пониманию в смеховом аспекте"[22].

Теперь посмотрим на соотношение трех описанных уровней и разовьем идею о переходности второго уровня. Часто говорят о "трагической героике". Однако трагическое мироощущение возникает тогда, когда в противоречие вступают два мироощущения со своими абсолютными ценностями, со своей ценностной иерархией. Шолохов, например, отлично чувствовал, как достигается трагическое мироощущение. Об этом свидетельствует сцена убийства матери Островновым. Но сначала еще один пример. Для Павлика Морозова, каким мы его знаем по брошюрке из серии "Пионеры-герои", а также для читающего эту брошюрку пионера, воспринявшего законы своей организации, в выдаче отца нет ничего трагического. Это во всех смыслах героический поступок — и в соответствии с обыденным словоупотреблением, и в соответствии с принятой в данной работе терминологией. Ведь родственные связи для героической мироориентации — ценность мизерная по сравнению с верховной ценностью — общим делом. (Ср., как представляет себе свое бессмертие Давыдов: "А издо-

хнешь ты, братишечка Давыдов, как пить дать! И вместо потомства от тебя останется гремяченский колхоз. Из колхоза станет коммуна и — смотри еще — назовут ее впоследствии имени путиловского слесарька Семки Давыдова..." *(6, 258)*. А вот его отношение к семье: "Давыдов вслух рассмеялся, на миг представив себя солидным, женатым человеком в обществе дородной, наподобие Куприяновны, жены и множества разновозрастных детей. Такие семейные фотографии не раз приходилось ему видеть на фотовитринах в провинциальных городах. И такой смешной и нелепой показалась ему эта неожиданно пришедшая на ум мысль о женитьбе, что он только рукой махнул и веселее зашагал к хутору" *(7,122)*.) Следовательно, Павлик поступил именно так, как должен был поступить, исходя из своей ценностной ориентации. Если оценивать его поступок изнутри героического мироотношения, то трагическое чувство может возникнуть только в момент гибели самого героя (да и то будет стремиться стать оптимистическим, поскольку "герои умирают, но дело их живет", то есть иерархия ценностей никоим образом не нарушается). Поэтому, для того, чтобы добиться нужного эффекта, Шолохов переводит аналогичный поступок Островнова в иную ценностную ориентацию — эпическую. После брошенной вскользь реплики Половцева: "Ты подумай, Лукич, насчет своей мамаши... Она может завалить все наше дело... Ты об этом подумай..." — данной в героической системе ценностей, и слов старающегося удержаться в этой же системе Островнова ("Яков Лукич... необычайно сурово подвинул к краю жену, сказал: "Ты вот что... ты мать больше не корми... и воды не давай... она все равно не нынче-завтра помрет..." *(7, 21)* — попытка суровостью подчеркнуть совершенность и окончательность выбора), переход в эпическую мироориентацию совершается в реплике жены Островнова: "Яша! Лукич! Ты же сын ее!" *(7, 22)*. И дальше — удивительное по силе и емкости описание слитости матери с сыном, восторга перед ним и гордости за него — свое порождение и продолжение — того, кто должен воплотить ее бессмертие, того, кто становится ее палачом. Вне перехода в иную ценностную систему трагизм не ощущался бы, как не ощущался

трагизм совершенного Павликом Морозовым. Таким образом, появление "трагической героики" должно свидетельствовать о присутствии двух противостоящих ценностных ориентаций с двумя разными основаниями ценностей. Так возникает на стыке двух ценностных ориентаций трагизм. Теперь о юморе.

Две ценностные ориентации, не являющиеся переходным, различаются не набором ценностей — он и не может очень уж сильно различаться в разных мироориентациях — а именно иерархией ценностей, т. е. образно говоря, "ценой", которую дают за одну и ту же ценность в разных ценностных ориентациях. Юмор сбивает "цену" чрезмерно "заносящейся" ценности. (Поэтому особенно боится юмора "возвышенное", ценности же героики — возвышенны, как уже было сказано.) Юмор обращается на противостоящие ценностные системы, затрагивая самые важные их принципы. Например, в романе "Поднятая целина" это принцип классовости, проводящий в мироориентации данного типа границу социума. Одно из самых потрясающих мест романа доказывает, что принцип этот распространяется и на детей, а также, добавит Макар Нагульнов, на "дедов" и "баб". В этой сцене, как и в остальных ситуациях, когда надо вывести людей за пределы социума, выкинуть их из человечества, вспыхивает слово "враг". Это неотразимый аргумент, это почти волшебное слово — враг перестает быть человеком и становится волком. (Ср.: о Половцеве: "Но так не вязалась его наигранно-добродушная улыбка с волчьим складом лба..." *(7, 276)*; Тимофей Рваный о себе: "Я зараз на бирючином положении" *(6, 362)*, Нагульнов о Половцеве и других: "Волки по ночам промышляют..." *(7, 378)* и др.) Если "враг", то "как ты можешь жалеть". "Враги плакали от слез детей наших?" — спрашивает Давыдов. Ребенок, ценность абсолютная с точки зрения эпической мироориентации, ибо он — продолжение жизни и бессмертие, что в этой сцене хорошо чувствует Разметнов (он своего парнишку вспоминает, плод свой единственной на всю жизнь любви), становится относительной ценностью в героической мироориентации — решающим теперь является то, в какой части социума он находится. Когда Давыдов говорит: "А когда построим, эти дети уже не

будут кулацкими детьми" *(6, 69)* — слово "кулацкий" обозначает не принадлежность, но классовое качество. Дед Щукарь, главный носитель юмора в романе, продлевает границу "социума" на универсум, распространяет определение классового качества на кобеля (при этом возникают соотносящиеся пары: Давыдов — Титок; дед Щукарь — Титков кобель), козла, корову. "Почему это всякая предбывшая кулацкая животина,— рассуждает Щукарь,— вся, как есть,— характером в своих хозяев, то есть ужасная зловредная и хитрая до последних возможностев? Взять хотя бы этого Трофима: почему он ни разу не поддал под кобчик, ну, скажем, Якову Лукичу, а все больше на мне упражняется? Да потому, что он в нем свою кулацкую родню унюхал, вот он его и не трогает, а на мне всю злобу вымещает. Или возьмем любую кулацкую корову: сроду она колхозной доярке столько молока не даст, как своей любезной раскулаченной хозяйке давала. Ну, это сказать, и правильно: хозяйка ее кормила и свеклой, и помоями, и протчими фруктами, а доярка кинет ей шматок сухого прошлогоднего сена и сидит, дремлет под выменем, молока дожидается" *(7, 220)*. И главное не в том, что оказывается возможным падение надоев попытаться объяснить, исходя из идеи обострения классовой борьбы, а в том, что непримиримый борец с кулацким старым козлом дед Щукарь и сам не подозревал, как он к этому козлу привязался, как будет горевать по не дававшему ему жизни "классовому врагу", который, на самом деле, делал его жизнь жизнью: "А теперь как мне без него жить? — причитает Щукарь,— он меня каждый божий день под страхом держал, я с кнутом с зари до позднего вечера не расставался, держа от него оборону, а теперь какая у меня будет жизня? Одна гольная скука! Теперь хучь самому в колодезь кидайся вниз головою... Какая у нас с ним была дружба? Да никакой! На одни баталии мы с ним сходились... А вот зараз утоп, и мне его жалко, и вся жизня моя вовсе обнищала..." *(7, 379)*. Ценности, снижаемые этим эпизодом и тем включаемые в единую систему, многообразны. Это и "цель жизни в борьбе", "вся жизнь — борьба" (вот умер "враг" и жизнь опустела). Но сюда же входят и иные ценности, невольно вспоминается: "и зверье как бра-

тьев наших меньших..." — и сидит дед Щукарь у могилы козла, плачет, как когда-то бабушка, у которой "жилбыл"... Слово "враг" неожиданно приобретает иной смысл, теряет свою заклеймляющую силу, враг перестает быть абсолютным врагом, постепенно слово оборачивается в свою противоположность, начинает обозначать дорогого и единственного. Дед Щукарь в ответ на предложение Давыдова купить нового козла говорит: "Такого козла ни за какие деньги не купишь, не было и нет таких козлов на белом свете! А мое горе при мне останется..." *(7, 395)*. Такое употребление слова "враг" поддерживается в романе обращением Вари к Давыдову: "А сколько слез я по тебе, врагу, источила... сколько ночей не спала, а ты ничего не видишь!" *(7, 337)*. Юмор восстанавливает единство разорванного противоречиями мира, восстанавливает "амбивалентность", полнозначность слова.

Еще один пример из "Поднятой целины", демонстрирующий разницу между способами гармонизации мира юмором и героикой. Для того, чтобы сохранить стройность петушиного хора, Нагульнов рубит голову "нарушающему порядок" петуху Аркашки Менка, а дед Щукарь спасает от смерти престарелого петуха Майданниковых.

Следующий, четвертый, уровень — эмоционально-ценностные ориентации романтики и сатиры. Это также переходный уровень — от основания ценностей "социум" к основанию ценностей "личность". Романтика, осуществляя переход от одного основания ценностей к другому, стремится включить в "я" целый мир и пытается таким способом, в целом микрокосма, преодолеть односторонность героики, отрицающей один ряд ценностей во имя другого. Но, отвергая односторонность "социума", романтика теряет реальность ценностей. Отсюда сущность романтики — в качестве отношения к идеалу, как к принципиально недостижимому. Ценности, значимые для романтика, не живут в реальном мире. Поэтому, когда романтик пытается "реализоваться", он обращается к грезе, фантазии. Более того, романтик, очевидно, весьма часто и не стремится к реализации своего идеала в действительности. В отличие от героики, романтика заменяет реальное действие символическим. Так, один из частных (и очень распространен-

ных) случаев романтики — мечта о героическом, ориентация на героический идеал вне возможности претворить его в действительность, часто при этом реальное героическое действие подменяется его подобием или символическим эквивалентом. Определение романтики как стремления к возвышенному идеалу, не переходящего в действие, в настоящее время, видимо, можно считать общепринятым[23].

Переходность орбиты порождает чрезвычайно интересное явление — "трагизм" романтики. Трагизм, как мы помним, связан с наложением одного на другое двух оснований ценностей, с двумя системами отсчета, постоянно присутствующими в сознании. Вот в этом смысле и можно говорить о "трагичности" романтики. (Тогда аналогом "трагической героики" будет "трагический цинизм" — так регулярно характеризуют "Записки из подполья".) Специфика этого "трагизма" заключается в том, что здесь нет выбора или, вернее, невозможности, но необходимости выбора. Здесь все выбрано и решено в пользу "я". Но остается сознание неподчиненности этому выбору остального мира (как сказал один современный писатель, "человек — царь зверей, только звери об этом не знают"). Поэтому "трагизм" здесь компенсируется не юмором, а направленной на мир сатирой — однонаправленным отрицающим смехом. Сатира не снимает противоречия, она унижает одну сторону, отстаивая ценностную систему другой, но не уничтожает отрицаемую систему ценностей, как это делает инвектива, а оставляет ее и всегда помнит о ней. В системе культуры сложились формулировки, довольно адекватно описывающие две переходные орбиты. Если уровню "трагизм-юмор" соответствует формула "конфликт естественного человека с цивилизацией", то уровню "романтика-сатира" соответствует формула "конфликт личности и общества".

Таким образом, сатира также представляет собой действие символическое: вместо направленности на реальное уничтожение врага происходит его символическое "уничтожение смехом". "Врагом" же для сатиры потенциально является реальность в целом, но особенно — социальная реальность как нечто несоответствующее, противоположное идеалу. Отсюда и возникновение сатиры именно на ор-

бите романтики: действительность идеально преодолевается в романтике, осознается как низменная по сравнению с идеалом, а значит заслуживает не столько серьезной ненависти, сколько уничтожающей насмешки; смеются не над всяким врагом, но прежде всего над тем, над которым ощущают превосходство, хотя бы моральное.

Пятый уровень — на основании ценностей "я" — составляют эмоционально-ценностные ориентации сентиментальности и цинизма. Сентиментальность как эмоционально-ценностная ориентация достаточно подробно описана и в творческих манифестах, и в научных исследованиях[24]. Сделаем акцент лишь на то, что центром этой эмоционально-ценностной ориентации является сам субъект, его рефлексия по поводу окружающего мира. Сентиментальность как способность "жалеть" весьма часто совмещает субъект и объект, но даже если она направлена на окружающий мир, в центре как точка ценностного отсчета всегда остается осознающая и реагирующая (умиляющаяся, сострадающая и т. п.) личность[25]. При этом "сочувствие" другому в сентиментальности принципиально бездейственно, оно и выступает своего рода психологическим заменителем реальной помощи (история Марии в "Сентиментальном путешествии" Стерна, сопереживание крестьянину у Радищева и т. п.); причем дело принципиально не меняется от того, возможна ли вообще такая помощь, и может быть, в некоторых случаях для сентиментальности предпочтительнее ситуации, когда уже все равно "ничего не поделаешь". У сентиментальности много обличий, от авторской позиции в "Бедной Лизе" Карамзина до откровенного самолюбования, когда внешний мир целиком становится лишь **поводом** для эмоциональной рефлексии субъекта (Кармазинов в "Бесах" Достоевского).

Как компенсатор цинизма сентиментальность — активно бездейственная по отношению к внешнему миру эмоционально-ценностная ориентация, оберегающая собственное "я" от воздействий внешнего мира, позволяющая ему пребывать в самоуспокоенности, самолюбовании ("сочувствие" без помощи, иллюзия деятельности, защищающая от действительной деятельности, которая в этом случае была бы против интересов собственного "я"). Слово "сочув-

ствие" в данном случае необходимо взять в кавычки, поскольку сентиментальность в этом качестве — ориентация, направленная **только** на собственное "я", а не на другой объект (не "как ему плохо", а "как мне плохо, потому что ему плохо, как я из-за этого страдаю" и т. п., примером может служить уже упоминавшийся Кармазинов). При такой компенсации сентиментальность направлена внутрь субъекта, а цинизм — вовне.

Цинизм до сих пор не рассматривался ни как литературоведческая, ни как эстетическая категория, прежде всего, вероятно, потому, что он довольно редко реализовался как концепция художественного целого. В качестве позиции рассказчика эта ценностная ориентация более распространена, например, уже упоминавшиеся "Записки из подполья", позиция "рассказчика" во многих стихотворениях Н. А. Некрасова. (См. стихотворение "Вор" из цикла "На улице", где после чувствительного описания несчастного вора следуют слова: "Я крикнул кучеру: "Пошел своей дорогой!" — // И богу поспешил молебствие принесть // За то, что у меня наследственное есть..." См. также "Сумерки" из цикла "О погоде", где превосходно описана роль сентиментальности в культуре в качестве компенсатора цинизма: "Мы довольно похвал расточали // И довольно сплетали венков // Тем, которые нам рисовали // Любопытную жизнь бедняков. // Где ж плоды той работы полезной? // Увидав, как читатель иной // Льет над книгою слезы рекой, // Так и хочешь сказать: "Друг любезный, // Не сочувствуй ты горю людей, // Не читай ты гуманных книжонок, // Но не ставь за каретой гвоздей, // Чтоб, вскочив, накололся ребенок!"[26])

Особенно важен цинизм для понимания типов мироотношения многих литературных героев, а следовательно — и всей проблематики произведения, специфики авторской позиции в нем. Эмоционально-ценностная ориентация цинизма предполагает абсолютную ценность собственного "я" (в широком смысле — включая в "я" все, что дорого цинику), все остальные ценности оцениваются с точки зрения "я". Великолепную общую формулу цинизма дает парадоксалист из "Записок из подполья": "Свету ли прова-

литься, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить".

Поскольку мир нужен цинику как средство для самореализации, он принимает его почти "эпически", в том только, однако, случае, если мир удовлетворяет этой его потребности. Тогда ему все равно, каков мир: добр, зол, справедлив, низмен, возвышен, смешон и т. п. Может быть, для циника даже предпочтительнее видеть мир населенным кретинами и негодяями: это помогает его самоутверждению и чувству превосходства над миром,— что хорошо иллюстрируется жизненным кредо Министра-Администратора из пьесы Е. Шварца "Обыкновенное чудо": "Ах, дорогая, а кто хорош? Весь мир таков, что стесняться нечего... Чего тут стесняться, когда мир создан совершенно не на мой вкус. Береза — тупица, дуб — осел. Речка — идиотка. Облака — кретины. Люди — мошенники. Все! Даже грудные младенцы только об одном мечтают, как бы пожрать да поспать. Да ну его! Чего там в самом деле!"

Коренную перестройку в системе ценностей при переходе на цинико-сентиментальную орбиту прекрасно описывает определение цинизма, данное отцом Павлом Флоренским: "...цинизм — казание сокровенного и прятание показуемого"[27]. Отец Павел определяет эту ценностную ориентацию как греховную и объясняет ее переходом на основание ценностей "я": "...Грех есть та сила охранения себя, как себя, которая делает личность "само-истуканом", идолом себя, "объясняет" Я через Я же, а не через Бога, обосновывает Я на Я же, а не на Боге. Грех есть то коренное стремление Я, которым Я утверждается в своей особенности, в своем отъединении и делает из себя единственную точку реальности..."[28]. Однако, как и любая ценностная ориентация, цинизм имеет свою положительную роль и значение в системе культуры. Сталкиваясь с системой ценностей — героикой, в которой ценность человеческой личности оценивается в зависимости от полезности "общему делу", в зависимости от приближения к некоему образцу, цинизм отстаивает абсолютное значение человеческой личности. В "Поднятой целине" наивный цинизм деда Щукаря, его способность поставить себя в центр мира отчетливо противостоит отношению к челове-

ку как к "элементу", признанию ценности личности в зависимости от ее полезности. Совершенно "бесполезный" Щукарь говорит на партийном собрании едва ли не больше всех остальных вместе взятых. И говорит вещи, совсем не относящиеся к "делу" — о себе, о своей личной жизни — и все это оказывается "общеинтересным" и "общезначимым". Дед Щукарь в высшей степени ощущает то равенство людей, которое заключено в формуле "всяк человек своей цены стоит", он "знает свое место". Вот что отвечает он на попытку Нагульнова как-то его "укоротить": "Ты свою бабушку поучи, откуда ей говорить, а я свое место знаю! Ты, Макарушка, завсегда на трибун лезешь, либо из президиума рассуждаешь и несешь оттуда всякую околесицу, а почему же я должен с людьми разговаривать откуда-то из темного заду? Ни одного личика я оттуда не вижу, одни затылки, спины и все прочее, чем добрые люди на лавки садятся. С кем же я, по-твоему, должон разговаривать и кому возглашать? Затылкам, спинам и тому подобному? Иди ты сам сюда, взад, отсюда и держи свои речи, а я хочу людям в глаза смотреть, когда разговариваю! Задача ясная? Ну и молчи помаленьку, не сбивай меня с мысли. А то ты повадился загодя сбивать меня. Я и рот не успею открыть, а ты уже, как из пращи, запускаешь в меня разные возгласы. Нет, братец ты мой, так дело у нас с тобой не пойдет" *(7, 324)*. Столь же обстоятельно дед говорит на любую затронутую тему. Дед Щукарь второго тома — старый ребенок, дорогой всем гремяченцам за то, что он такой, какой он есть, за свою "чудинку", которая и делает человека человеком, а не голым прутом в общем венике. Цинический принцип "свету ли провалиться или мне чаю не пить?", ставящий столь несовместимые для героики ценности на одну доску, да еще разрешающий это противоречие в пользу "чая", показывающий относительность принципа "умрем на работе", реализован в щукаревой поездке за землемером. Дед высыпается, наедается, рассказывает истории, попадает в пикантную ситуацию, забравшись спать в будку, где ночуют женщины, а, заехав в очередной раз в хутор, узнает о своем "отцовстве", словом, занят чем угодно, но только не землемером. Интерес-

но, что о землемере, описывая щукаревы странствия, "забывает" и автор.

Взаимная компенсация цинизма и сентиментальности очень естественна. Для циника сентиментальность — наиболее простой и, так сказать, наименее накладный и обременительный способ утвердить собственную человечность ("О, дайте мне хоть разок посентиментальничать! Я так устал быть циником!" — восклицает герой романа В. Набокова "Лолита"). С другой стороны, для эмоционально-ценностной ориентации, основанной преимущественно на сентиментальности, цинизм служит своего рода предохранительным клапаном, без которого культура просто "захлебнется в слезах".

Завершает систему ирония — не имеющая пары эмоционально-ценностная ориентация. Понятие иронии представляется недостаточно освоенным современным литературоведением, несмотря на основательную разработку этой категории как в историческом[29], так и в философском аспектах. Чаще всего ее так или иначе отождествляют с какой-либо разновидностью юмора или сатиры, отличая лишь по форме выражения насмешки. Но у иронии есть свое особо поле деятельности, не совпадающее с полем деятельности других эмоционально-ценностных ориентаций, основанных на комическом. Ирония, имеющая своим основанием скептицизм, направлена не на саму действительность, а на ее осмысление в системе той или иной эмоционально-ценностной ориентации. Поэтому она занимает исключительное место в системе ценностных ориентаций — она универсально противопоставлена любой из них и всем вместе; ее скептическое отрицание не предполагает утверждения противоположного. Из этого понятно, почему ирония является единственной непарной ценностной ориентацией в системе; очевидно и ее особое положение в ней. Ирония проходит через все орбиты, взаимодействуя с любой эмоционально-ценностной ориентацией, противостоит, как оппонент-скептик, любой точке зрения на мир.

Положительную роль иронии в культуре хорошо выразил Умберто Эко словами одного своего героя о другом: "Он... движим был единственной страстью — к истине, и

страдал от единственного опасения...— что истина не то, чем кажется в данный миг"[30].

Функция иронии — разрушать, разлагать эмоционально-ценностные ориентации, оказавшиеся явно несостоятельными перед лицом реальности и переставшие выполнять свою основную функцию — ориентировать личность в мире; примером может служить авторская ирония в "Обыкновенной истории" Гончарова, направленная равно на романтику и на цинизм; ирония Пушкина по отношению к эмоционально-ценностным ориентациям Онегина и Ленского и т. п.

Надо сказать, что в пределе ирония разрушает не только ложную, но и любую эмоционально-ценностную ориентацию, выбивая у нее из под ног почву скепсисом и бесконечным релятивизмом по отношению к любой конкретной ценности. Выходя за пределы последней орбиты, ирония, как уже было сказано, качественно меняется. Здесь она начинает отрицать любое отношение к ценностям, саму возможность ценности и ценностной ориентации в мире. Все становится "все равно". Субъект культуры выходит в дурную бесконечность отрицания, где его существование невозможно и личность обречена на разложение. Классические типы абсолютных ироников представлены Достоевским в образах Ставрогина и Свидригайлова.

Но за пределами внешней орбиты, где уже нечего отрицать, кроме самой себя, для иронии, видимо, возможен и другой путь: обращаясь сама на себя, она осознает собственную недостаточность как универсальной позиции, обращается в инструмент освоения реальности и вновь возвращается в мир ценностей в поисках абсолюта, устремляясь при этом к точке "0", в которой она сама приобретает нулевое значение,— это точка гармонии, невыделенности из мира (для всех ироников Достоевского характерно видение-мечта — картина "золотого века", когда личность не выделена из мира, слита с ним).

Еще раз подчеркнув, что ирония направлена не на саму действительность, а на действительность как ценность, что она разрушает само понятие ценности, укажем качество, которым обладают все остальные ценностные ориентации и которым не обладает ирония. Это **энтузиазм**, та

творческая сила устремленности к бесконечному, нацеленности на бессмертие, благодаря которой хаос только и становится космосом, ценности выстраиваются в иерархию, которая, собственно, и делает их ценностями. Таким образом, ирония оказывается "парной" всей системе в целом, замыкая систему на саму себя и тем придавая ей завершенность.

Описав систему ценностных ориентаций в целом, переходим теперь к их анализу в творчестве Ф. М. Достоевского.

ГАРМОНИЯ И ЭПИКА

В творчестве Ф. М. Достоевского есть произведение, как бы описывающее систему в целом. Это происходит благодаря тому, что сюжетом данного произведения является история человечества от его райского состояния до "конца времен". Называется оно "Сон смешного человека". "Сон смешного человека" делится на собственно сон и "рамку". Причем ход времени в этих двух частях прямо противоположен. Если сон — время от гармонического состояния до "апокалиптического", то "рамка" — поворот от "апокалиптического" состояния к эпическому — к состоянию знания живой истины. В этой главе нас в первую очередь интересует гармоническое состояние мира и выход из него[31].

Состояние гармонии — это райское состояние человечества, состояние до отпадения от источников бытия, состояние пребывания в единстве с универсумом, состояние незнания собственной "самости". "И, наконец, я увидел и узнал людей счастливой земли этой. Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня. Дети солнца, дети своего солнца,— о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, можно бы было найти отдаленный, хотя и слабый отблеск красоты этой. Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием, но лица эти были веселы; в словах и голосах этих людей звучала детская радость. О, я тотчас же, при первом взгляде на их лица, понял все, все! Это была земля, не оскверненная грехопадением, на ней жили люди не согрешившие, жили в таком же раю, в каком жили, по преданиям всего человечества, и наши согрешившие прародители, с тою только разницею, что вся земля здесь была повсюду одним и тем же раем"[32].

Что более всего поражает в этом отрывке — это слова, относящиеся к разуму и сознанию. Мы знаем, что "во мно-

гой мудрости много печали". Здесь же лица людей с восполнившимся сознанием веселы. Включенность в целое универсума дает совершенно иной тип знания, целостного и полного за счет живого общения с каждой частью этого целого. Это знание, которое достигается не за счет разъятия жизни с целью понять, что есть жизнь, но за счет полного слияния с тем, что есть жизнь, в единой всепроницающей любви. "Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить, и это я понял, но я не мог понять их знания. Они указывали мне на деревья свои, и я не мог понять той степени любви, с которою они смотрели на них: точно они говорили с себе подобными существами. И знаете, может быть, я не ошибусь, если скажу, что они говорили с ними! Да, они нашли их язык, я убежден, что те понимали их. Так смотрели они и на всю природу — на животных, которые жили с ними мирно, не нападали на них и любили их, побежденные их же любовью. Они указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять, но я убежден, что они как бы чем-то соприкасались с небесными звездами, не мыслию только, а каким-то живым путем" *(113)*. Такая же любовь объединяет всех людей: взрослых и детей, мужчин и женщин, живых и умерших,— любовь без страдания и тоски, без отвращения и ненависти, без ревности и сладострастия. "У них была любовь и рождались дети, но никогда я не замечал в них порывов того **жестокого** сладострастия, которое постигает почти всех на нашей земле, всех и всякого, и служит единственным источником почти всех грехов нашего человечества. Они радовались являвшимся у них детям, как новым участникам в их блаженстве. Между ними не было ссор и не было ревности, и они не понимали даже, что это значит. Их дети были детьми всех, потому что все составляли одну семью. У них почти совсем не было болезней, хотя и была смерть; но старики их умирали тихо, как бы засыпая, окруженные прощавшимися с ними людьми, благославляя их, улыбаясь им и сами напут-

ствуемые их светлыми улыбками. Скорби и слез при этом я не видал, а была лишь умножившаяся как бы до восторга любовь, но до восторга спокойного, восполнившегося, созерцательного. Подумать можно было, что они соприкасались еще с умершими своими даже и после их смерти и что земное единение между ними не прерывалось смертью" *(113—114)*. "Они любили слагать песни друг о друге и хвалили друг друга, как дети; это были самые простые песни, но они выливались из сердца и проницали сердца. Да и не в песнях одних, а, казалось, и всю жизнь свою они проводили лишь в том, что любовались друг другом. Это была какая-то влюбленность друг в друга, всецелая, всеобщая" *(114)*. Проблема бессмертия и вечной жизни не существует в гармоническом состоянии мира и человека, ибо включенность в целое универсума, существование в абсолютном целом вселенной не предполагает смерти как исчезновения, а только как переход в новое качество. "Они почти не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но видимо были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса. У них не было храмов, но у них было какое-то насущное живое и беспрерывное единение с Целым вселенной; у них не было веры, зато было твердое знание, что когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной. Они ждали этого мгновения с радостью, но не торопясь, не страдая по нем, а как бы уже имея его в предчувствиях сердца своего, о которых они сообщали друг другу" *(114)*.

Люди в состоянии гармонического единства с универсумом не знают наук, не знают философии, но знают искусство, ибо искусство аналогично целостной, синкретической форме познания, где познание достигается не через расчленяющее мысль слово, а через чувственный, целостно воспринимаемый образ или созвучие. "По вечерам, отходя ко сну, они любили составлять согласные и стройные хоры. В этих песнях они передавали все ощущения, которые доставил им отходящий день, славили его и прощались с ним. Они славили природу, землю, море, леса... Иных же их песен, торжественных и восторженных, я

почти не понимал вовсе. Понимая слова, я никогда не мог проникнуть во все их значение. Оно оставалось как бы недоступным моему уму, зато сердце мое как бы проникалось им безотчетно и все более и более" *(114)*. Однако искусство существует у них не как особая форма познания или деятельности (тем более не как "модель деятельности"), но как часть жизненного цикла, включенная в круговорот бытия как способ общения и единения с целым вселенной каждого человеческого сердца в "согласном и стройном хоре".

Почему такое состояние, состояние гармонии, названо в системе точкой "0"? Система описывает типы отношения человека и мира, являющиеся основой типа культуры. В точке "0" — гармоническом состоянии — такое отношение отсутствует в силу невыделенности человека из мира, слитости его с универсумом, в силу существования целого. Отсутствует "разность потенциалов", внутри которой и возникает культура как сила противодействия, попытка компенсировать разобщенность, устранить ее. Таким образом, культура возникает как попытка воссоздать некоторую общность, т.е. как общение и средства общения. Ее, по-видимому, вообще можно определить как средство объединения, общения, сообщения в разъединенном мире. В этом смысле культура — это вместо Любви. Язык не нужен в ситуации, когда говорит "душа с душою", причем неважно, душа это дерева или человека. Не нужен посредник, ибо нет разъединения. Интересно, что в "Сне смешного человека" у людей новой земли до грехопадения существует какой-то язык, но он факультативен, необязателен. Мало того, в этой части произведения обращение к языку всегда означает непонимание, а понимание достигается вне и помимо языка. "О, они не расспрашивали меня ни о чем, но как бы все уже знали, так мне казалось, и им хотелось согнать поскорее страдание с лица моего" *(112)*. "Они слушали меня, и я видел, что они не могли представить себе то, что я говорю, но я не жалел, что им говорил о том: я знал, что они понимают всю силу тоски моей о тех, кого я покинул. Да, когда они глядели на меня своим милым, проникнутым любовью взглядом, когда я чувствовал, что при них и мое сердце становилось столь же невин-

ным и правдивым, как и их сердца, то я не жалел, что не понимаю их. От ощущения полноты жизни мне захватывало дух, и я молча молился на них" *(114—115)*. Выделенная фраза представляется наиболее полным выражением отношения языка и молчания в гармоническом мире: полнота жизни и полнота понимания достигаются не через слово и выражаются в молчании. Характерно, что слова выражают здесь не мысль, а чувство, эмоцию: "В словах и голосах этих людей звучала детская радость" *(112)*.

После грехопадения язык становится важен. Интересно, что только в тексте, описывающем события "после грехопадения", появляются слова, сказанные людьми, прямая речь. В тексте "до грехопадения" прямая речь отсутствует. Мы не слышим отдельных слов, произносимых людьми.

Таким образом, только при выходе из гармонии появляется необходимость в средстве организации общности или в посреднике. В качестве первого и может выступать язык, в качестве второго — художественное произведение, образ — то, что "заставляет сердца биться в едином ритме". Например, общность людей, глядящих на Венеру Милосскую. Однако эта общность существует уже только в определенном типе культуры; то, что видят или не видят люди в Венере, определяется системой, иерархией ценностей данной культуры. Таким образом, определенный тип культуры ограничен и структирован, целому же не нужна структура. Целое — золотой дождь, сыплющийся во всех направлениях, потоки, текущие безо всякого представления о верхе и низе. Целое не нуждается в структуре, ибо объемлет все. Частность необходимо держится за порядок и структуру, ибо возникает только благодаря порядку и структуре[33]. Вот почему в точке "0" нет иерархии ценностей — там "все хороши" и "все хорошо".

"Разность потенциалов" не возникает сама собой. Необходимо воздействие извне. Чтобы заставить часть отделиться от целого, необходимо нечто, выходящее за пределы данной целостности — необходим искуситель. Такой искуситель является и причиной отпадения от источников бытия в "Сне смешного человека". Невольный искуситель, ибо больше всего на свете смешной человек не желал выступить в этой роли. И как бы предчувствуя что-то, ста-

рался не говорить людям новой земли о том, что было чуждо им. "Много раз я спрашивал себя, как мог я, хвастун и лжец, не говорить им о моих познаниях, о которых, конечно, они не имели понятия, не желать удивить их ими, или хотя бы только из любви к ним?" *(113)*. Сам смешной человек не понимает, почему он оказался искусителем. "Да, да кончилось тем, что я развратил их всех! Как это могло совершиться — не знаю, но помню ясно... Знаю только, что причиною грехопадения был я. Как скверная трихина, как атом чумы, заражающий целые государства, так и я заразил собой всю эту счастливую, безгрешную до меня землю" *(115)*. Однако в тексте есть некоторые указания, помогающие понять причину происшедшего. Это та же причина, по которой искусителем в библейской легенде является змей, а, скажем, в любовном романе — прекрасный незнакомец (приплывший из другой страны чужеземец, вернувшийся из дальнего и долгого путешествия сосед по имению или новый главный инженер, назначенный на завод). Во всех случаях подмечена одна и та же закономерность — искуситель — это иной, другой, незнакомый, отличный. Л. Шестов писал: "Откуда добро, откуда зло? Первый эллинский философ, Анаксимандр, учил, что зло пошло от того, что отдельные вещи вырвались из лона единого бытия и нечестиво захотели утвердиться в особенном, самостном существовании. И пифагорейцы так думали. Та же мысль проходит через всю древнюю философию. Последний эллинский философ Плотин держится того же убеждения. Он говорит, что отдельные индивидуальные души дерзновенно оторвались от Единого и, поскольку они отстаивают свою независимость, они живут во зле"[34]. Схожие представления проходят через всю христианскую философию. В библейской истории дерево познания добра и зла есть дерево обособления и раздробления бытия (первое разделение — на добро и зло; ср. "дерево жизни" — целостность и в сути, и в наименовании). Первые люди, попробовав плод с дерева, увидели, что они наги — осознали свои границы, свою выделенность из мира, свою обособленность, свою самость. Смерть не была наказанием, а только следствием выпадения из целого, из полноты универсума. По-видимому, съев яблоко с дерева жизни, они

достигли бы полноты целого, создались бы новые изолированные универсумы, произошло бы дробление только что сотворенного целого (в перспективе бесконечное)[35].

Итак, душа, отстаивающая свою независимость, живет во зле. Она же является источником искушения для других душ — ибо они видят и сознают границы целого, сознавая границы выделившейся души. Соприкосновение с иным, непохожим, "не я" дает представление о "я", дает понятие о "самости".

Смешной человек не только помнит о своей самости, но и упорствует в ней, сознавая в то же время ее зло и не желая ее для прекрасных людей новой земли. Вот с какими мыслями прибывает он на новую землю: "Есть ли мучение на этой новой земле? На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить. Я хочу, я жажду, в сию минуту, целовать, обливаясь слезами, лишь одну ту землю, которую я оставил, я не хочу, не понимаю жизни ни на какой иной!.." *(111—112)*. А вот его мысли в конце сна: "Я полюбил их оскверненную ими землю еще больше, чем когда она была раем, за то лишь, что на ней явилось горе. Увы, я всегда любил горе и скорбь, но лишь для себя, а об них я плакал, жалея их" *(117)*.

Отъединенная душа упорствует в своей самости, отъединенности, любя даже горе и страдание, поскольку горе и страдание — атрибуты самости. Ибо болят шрамы и швы, отделившие душу от целого. В отделившейся душе царят два противоположных стремления: вновь соединиться с целым, порождающее любовь и тоску; сохранить свою обособленность, порождающее ненависть и ложь. "Я часто говорил им, что я все это давно уже предчувствовал, что вся эта радость и слава сказывалась мне еще на нашей земле зовущею тоскою, доходившею подчас до нестерпимой скорби; что я предчувствовал всех их и славу их в снах моего сердца и в мечтах ума моего, что я часто не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез... Что в ненависти моей к людям земли заключалась всегда тоска: зачем я не могу ненавидеть их, не любя их,

зачем не могу прощать их, а в любви моей к ним тоска: зачем не могу любить их, не ненавидя их?" *(114)*.

Границы отпавшей души обозначаются непроницаемостью — непониманием, в отличие от включенных в универсум душ, просвеченных всепроникающей любовью, пронизанных восполненным знанием. По-видимому, именно момент непонимания, указывающий на инакость, на разницу, на отдельность, обозначающий границы "я", и является практическим искушением. В тексте этот момент акцентирован. "О, я тотчас же понял, даже тогда, что во многом не пойму их вовсе..." *(113)*. "Они указывали мне на звезды и говорили о них со мною о чем-то, чего я не мог понять..." *(113)*. "О, эти люди и не добивались, чтоб я понимал их, они любили меня и без того, но зато я знал, что и они никогда не поймут меня..." *(113)*. "Они почти никогда не понимали меня, когда я спрашивал их про вечную жизнь..." *(114)*. "Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе" *(114)*. И т. д.

Реакцией, ответом на искушение является ложь. Ложь — как та одежда, что сшили себе Адам и Ева, увидев, что они наги — только это одежда души. Заметив свою отдельность и непроницаемость, душа хочет, с одной стороны, укрыть себя от чужого глаза (ибо вместе с отдельностью появился стыд[36]), с другой стороны, украсить себя. Ложь — спутница отъединенной души. Недаром сказано, что дьявол — это отец лжи. Ложь действительно порождается отъединением. Можно сказать, что ложь — это следующий шаг за отъединением, овнешнением, созданием границы. Если нет границы — не может быть лжи, ибо все проницает правда. В этом смысле язык, как всегда, показателен: "говорить от души" (тем более "говорить душа с душою") — значит говорить глубочайшую правду. Лгать можно только от внешнего, от границы. Замечательно, что в "Сне смешного человека" ложь начинается с кокетства, с любовной игры — т. е. с желания нравиться (казаться, представляться) в очень искреннем и невинном для этих людей и высочайшем деле — в любви. "Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца

и понравился им. Затем быстро родилось сладострастие, сладострастие породило ревность, ревность — жестокость... О, не знаю, не помню, но скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться" *(115—116)*. Нравиться (в отличие от любить) — это тоже показатель овнешненности (ср. "мне нравится его (ее) внешность"). В этом смысле любить можно только ближнего, нравиться может только дальний. Для того, чтобы человек нравился, нужна закрытость, "одетость", "объектность" объекта, его чуждость, "внешность" по отношению к тому, кому он нравится. Это влюбленность в свой "предмет", восприятие возлюбленного как принципиально другого. Отсюда "жестокое сладострастие" и ревность, ибо для того, чтобы возникло сладострастие, надо не соединиться в любви, а полюбить другого, отдельного, чтобы обладать и наслаждаться им. Это наслаждение обладания, предполагающее именно **предмет** любви, и есть сладострастие[37]. Оно порождает и ревность, ибо впервые "любовь" (т. е. влюбленность, сладострастие, в отличие от истинной любви) обращена на другого, иного — на то, чего можно лишиться, что могут отнять. До отъединения людям новой земли была знакома только объединяющая любовь, любовь, проницающая "своего другого", стремящаяся и приводящая к познанию и постижению, слиянию, отождествлению. Это любовь, не знающая стыда и отвращения, не знающая овнешненности или преодолевающая ее.

Для влюбленности, напротив, опасно узнавать возлюбленного теснее, ибо как только начинает разрушаться внешняя оболочка, исчезать закрытость, возникает отвращение, потому что рушатся границы "предмета", нарушается его самодостаточность, что при таком подходе (когда чужое не захотел и не смог принять как свое) даже эстетически должно вызывать отвращение, презрение и отторжение[38]. В этом случае стыд становится условием совместного существования. "Явились союзы, но уже друг против друга. Начались укоры, упреки. Они узнали стыд и стыд возвели в добродетель" *(116)*.

В уже разъединенном мире влюбленность — это смотреть на поверхность, наружность (ср. слова Ивана Карамазова о том, что ближних нельзя любить, а разве только

дальних), любовь — это не видеть поверхности ("чувствовать нутром"). Любовь — это видеть все смешное и нелепое и страдать от смешного и нелепого (как от своего), или смеяться (как своему), или умиляться (как своему) — но не отторгать. Внешность в любви вообще теряется, не то во влюбленности — там внешность — все. Там логический предел — это влюбленность в портрет (завершение объектности объекта). Таким образом, любовь — это именно "недра", и истинная любовь в последнем романе Достоевского возникает именно в "недрах" семейства капитана Снегирева.

Потеряв истинную любовь, проницающую и объединяющую, дающую знание и счастье, люди новой земли обрели самость и культуру. Потеряв целостность, они обрели закон и порядок. "Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое. Они стали говорить на разных языках (раньше и один был не нужен.— *Т.К.*). Они познали скорбь, они жаждали мучения и говорили, что истина достигается лишь мучением. Тогда у них явилась наука. Когда они стали злы, то начали говорить о братстве и гуманности и поняли эти идеи. Когда они стали преступны, то изобрели справедливость и предписали себе целые кодексы, чтоб сохранить ее, а для обеспечения кодексов поставили гильотину" *(116)*. Обретенная самость до такой степени овладевает человеком, что даже сознавая и понимая прелесть, величие и счастье гармонического состояния, он не может и не хочет от нее отказаться. "Они чуть-чуть лишь помнили о том, что потеряли, даже не хотели верить тому, что были когда-то невинны и счастливы. Они смеялись даже над возможностью этого прежнего счастья и называли его мечтой. Они не могли даже представить его себе в формах и образах, но странное и чудесное дело: утратив всякую веру в бывшее счастье, назвав его сказкой, они до того захотели быть невинными и счастливыми вновь, опять, что пали перед желаниями сердца своего, как дети, обоготворили это желание, настроили храмов и стали молиться своей же идее, своему же "желанию", в то же время вполне веруя в неисполнимость и неосуществимость его, но со слезами обожая его и поклоняясь ему. И, однако, если б только могло так случиться, чтоб они возвратились в то невинное и счастливое состоя-

ние которое они утратили, и если б кто вдруг им показал его вновь и спросил их: хотят ли они возвратиться к нему? — то они наверно бы отказались" *(116)*. Конечно, отказались бы, как не раз отказывались. Вот филиппика, которую произносит против удовольствия, а если смотреть глубже, то против гармонического состояния, Л. Шестов: "Вопреки видимости, т.е. вернее вопреки тому, что привычка к "естественным" объяснениям нам представляет как видимость, как самоочевидное — не всегда, далеко не всегда боль свидетельствует о грозящей человеку опасности, а удовольствие обеспечивает безопасность. Наоборот, самое опасное, то что грозит окончательной гибелью живому существу — и душе и телу — это удовольствие. Оттого-то все глубокие философские системы с таким отвращением и недоверием относились к гедонизму и даже утилитаризму... Удовольствие есть, для огромного большинства людей, сон, иначе говоря, смерть души, возвращение ее к небытию. Боль, страдание есть начало пробуждения. Приятное, ровное, уравновешенное существование убивает в человеке все человеческое, возвращает его к растительному прозябанию, в лоно того ничто, из которого его так загадочно извлекла какая-то загадочная сила. Если бы жизнь человека легко протекала и заканчивалась бы легкой, приятной смертью, то он был бы, поистине, самым эфемерным существом"[39]. (Ср. со словами смешного человека о том, что он может и хочет любить только через мучение.) Боль дает возможность чувствовать свои границы, свою самость. Удовольствие предполагает забвение границ (либо внешний мир перестает существовать, либо человек перестает ощущать свою отдельность)[40].

Заключенный в границы своей самости, человек оберегает и укрепляет эти границы, он идет по дороге все большего обособления и разделения. Сначала люди соединяются в союзы (но — друг против друга — чтобы легче отстоять свою независимость, отъединенность). Чувство лишается доверия, доверие получает разум. Интуиция, целостное знание и постижение объявляется шарлатанством, богом становится наука — знание частное, расчлененное, неполное. "Они отвечали мне: "Пусть мы лживы, злы и несправедливы, мы **знаем** это и плачем об этом, и мучим

себя за это сами, и истязаем себя и наказываем больше, чем даже, может быть, тот милосердный судья, который будет судить нас и имени которого мы не знаем. Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно, знание выше чувства, сознание жизни — выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья — выше счастья" *(116)*.

По-видимому, недоверие к чувству вызвано именно тем, что чувство объединяет человека с миром — и в этом смысле разрушает самостные границы. Разум же пребывает всецело в границах личности. Если чувство обращено на мир как на свое, то разум — только как на другое. Разум выполняет аналитическую функцию, он всегда стремится выстроить систему, найти закономерность, и уже поэтому не постигает ничего больше частности. "Хаос чувств" уже в своей неструктурированности обнаруживает черты целостности и способности познавать целостность. Интересно, что для человека с развитым ощущением личности самое ужасное — это сойти с ума. В то же время в народе сумасшедших, юродивых называли блаженными и божьими людьми, к их словам прислушивались, их прорицания имели большую цену, ибо предполагалось, что они имеют живое и непрерывное общение с Богом. (А.С.Пушкин также предчувствовал единение безумного с целым мира, см. его стихотворение "Не дай мне Бог сойти с ума...") Стремление же получить от ума знание законов счастья, желание поставить ум выше чувства и жизни приводит к дальнейшему обособлению. "Вот что говорили они, и после слов таких каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унизить и умалить ее в других, и в том жизнь свою полагал" *(116)*.

Надо заметить, что обычно "Сон смешного человека" интерпретировался в высшей степени тенденциозно. "Живая истина" сна ставилась в один ряд с логицистическими социалистическими утопиями. «Нарисованную Достоевским картину "золотого века",— пишет Н.И.Пруцков,— некоторые исследователи непосредственно связывают с идеями утопического социализма, даже с конкретными со-

циалистическими утопиями... В.Л.Комарович в свое время утверждал, что мысль, развиваемая в рассказе "Сон смешного человека", "есть мысль французских утопий". Н.А.Хмелевская в статье «Об идейных источниках рассказа Ф.М.Достоевского "Сон смешного человека"» устанавливает параллели между "фантазией" Достоевского с одной стороны, и романом французского фурьериста В.Консидерана "Судьба общества" (1834—1838) с другой. Автор говорит и о влиянии на рассказ Достоевского социально-философского романа Э.Кабе "Путешествие в Икарию" (1840), а также книги Т.Кампанеллы "Город солнца" (1623)»[41]. Из недавних работ на ту же тему можно указать на доклад В.А.Твардовской «"Сон смешного человека" среди народнических утопий», сделанный на четырнадцатых ленинградских чтениях "Достоевский и мировая культура" (1989). Сам Н.И.Пруцков указывает на два отличия "Сна..." от подобных утопий: во-первых, Достоевский апеллирует к чувству, а не к разуму, как авторы утопий; во-вторых, у Достоевского нет обычного для таких произведений подробного описания социального устройства. Очевидно, и первое и второе отличия есть следствия того, что сам предмет изображения в "Сне..." и утопиях различен. Достоевский пишет не о справедливом социальном устройстве, а о гармонии универсума. Подмена предмета изображения ведет ко многим недоумениям и недоразумениям. Едва ли не главное из них — представление о "нехристианском" рае у Достоевского. "В утопии этой ("Сне смешного человека".— *Т.К.*),— вторит Н.И.Пруцков своим оппонентам,— нет Христа, нарисованный в ней рай — не христианский, а языческий, мифологический"[42]. Но дело в том, что в раю и не было Христа и не могло его быть в том виде, как мы его знаем. Ибо как Сын Человеческий он явился к **грешным и павшим** людям (т. е., именно не в рай, а в "социальное устройство"), и как только происходит падение и совращение в "Сне..." — является и "Христос". ("Я умолял их, чтоб они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест" *(117)*.) И в "раю без Бога" Версилова, который все же заканчивается Христом, Христос является к людям, отпавшим от Бога и забывшим Бога. В то же время понятно, почему для сравнивающих

"утопию" Достоевского с социалистическими утопиями так важна идея "атеистического" или хотя бы "языческого" рая — ведь известно, что он неоднократно подчеркивал: главное в социализме — это атеизм.

Сам смешной человек так характеризует социальные утопии и проекты социального устройства: "Зато стали появляться люди, которые начали придумывать: как бы всем вновь так соединиться, чтобы каждому, не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому, и жить таким образом всем вместе как бы и в согласном обществе. Целые войны поднялись из-за этой идеи. Все воюющие твердо верили в то же время, что наука, премудрость и чувство самосохранения заставят, наконец, человека соединиться в согласное и разумное общество, а потому пока, для ускорения дела, "премудрые" старались поскорее истребить всех "непремудрых" и не понимающих их идею, чтоб они не мешали торжеству ее" *(117)*. Несмотря на столь убийственную характеристику, во многих анализах "Сна..." повторяются почти дословно слова людей развращенной земли о том, что зато теперь, когда они отыщут истину разумом, они примут ее сознательно. В таком сознательном принятии истины якобы видел выход и Достоевский. Но в том-то и дело, что истину смешного человека нельзя принять сознательно, разумом, ибо разум смеется над этой истиной или пугается ее. (См., с одной стороны: "Наконец, они объявили мне, что я становлюсь им опасен и что они посадят меня в сумасшедший дом, если я не замолчу" *(117)*, с другой стороны: "Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде" *(104)*.) Разум, стоящий на страже самости, может допустить только необходимое для выживания объединение, чтобы "не переставая любить себя больше всех, в то же время не мешать никому другому". Истина же заключается совсем в другом, и истина эта стара и всем известна; как всегда у Достоевского, истина известна даже тем героям, которые восстают против истины или изобретают себе другую "истину": "Главное — люби других как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь,

как устроиться" *(119)*. Говорят, что люди новой земли были невинны, и потому соблазнились, а отыскав истину разумом, приняв ее сознательно, они уже не отступят от нее. Не говоря уже о том, что кого легче соблазнить: невинного или искушенного — вопрос по меньшей мере спорный, идея о невинности этих людей в смысле недостаточной осведомленности (недостаточное знание — такое толкование невинности в наше время широко распространено) представляется не выдерживающим критики, ибо какое же знание может быть полнее получаемого через единение с универсумом. Напротив, с точки зрения смешного человека, самым страшным препятствием на пути достижения истины является установка: "Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья — выше счастья" *(119)*. Истину можно постигнуть только "живую": увидеть, как это происходит со смешным человеком; почувствовать, как это происходит с другими героями Достоевского, и, как это ни странно на первый взгляд, герои оказываются ближе всего к истине именно тогда, когда они, казалось бы, дальше всего отошли от нее. Наиболее вероятным моментом "поворота" является состояние иронии, состояние, когда обезумевшая самость начинает разрушать самое себя, состояние, которое смешной человек описывает следующим образом: "Но чувство самосохранения стало быстро ослабевать, явились гордецы и сладострастники, которые прямо потребовали всего иль ничего. Для приобретения всего прибегали к злодейству, а если оно не удавалось — к самоубийству. Явились религии с культом небытия и саморазрушения ради вечного успокоения в ничтожестве" *(117)*. Это то самое состояние, которого смешной человек достигает в начале "фантастического рассказа".

Анализу иронии и ироников в произведениях Ф. М. Достоевского будет посвящена значительная часть последней главы. Здесь мы остановимся только на собственно свертке схемы, на повороте (возможном, но не обязательном) от иронии к видению и восприятию "живой истины" — к эпике.

Главным качеством, которое делает возможным такой поворот, является способность (более того, стремление) иронии разрушать все ценности вплоть до ценности собственной личности. Ирония, с ее деструктурирующей спо-

собностью, с ее стремлением нарушить любой порядок, разрушает любую схему, систему, любую частность, стремящуюся обрести целостность, обособленность, самостоятельность. Следовательно, ирония разрушает "самость". Однако в то же время к иронии можно прийти только через абсолютное развитие "самости", через разрушение внешних ценностных регуляторов и через их сосредоточение в "я", что дает возможность понимать правду любых культур с любыми системами ценностей, что делает человека "мерой всех вещей" (в протагоровском смысле) (ср. Шестов: "Две фразы, оставшиеся от Протагора: "Человек есть мера вещей". "Каждому утверждению можно противопоставить утверждение противоположное")[43]. Только после этого "змея начинает кусать собственный хвост", только после этого ирония обращается на то, что служило инструментом разрушения — на самость.

Обособленность развивается в смешном человеке от сознания того, что он смешон, и оттого, что все смеются над ним. Смех может разбивать границы, когда он двунаправлен,— это смех юмора, но смех, может быть, лучше всего и создает границы, когда он однонаправлен, как, например, смех сатиры. Такой смех тоже способен создать общность, но это ограниченная общность (общность союзников, например,— т. е. направленная против кого-то). Такой смех даже и должен обозначать границы резче всего, ибо он создает свою общность "по контрасту" ("между нами и им есть граница, а мы между собой разделены гораздо более слабыми границами, значит мы — общность, в которую он не входит")[44]. В такой культурной ситуации сознание того, что ты смешон, обеспечивает стремительное развитие обособленности и самости. "А прежде я тосковал очень оттого, что казался смешным. Не казался, а был. Я всегда был смешон, и знаю это, может быть с самого моего рождения. Может быть, я уж семи лет знал, что я смешон. Потом я учился в школе, потом в университете, и что же — чем больше я учился, тем больше я научался тому, что я смешон. Так что для меня вся моя университетская наука как бы для того только и существовала под конец, чтобы доказывать и объяснять мне, по мере того, как я в нее углублялся, что я смешон. Подобно как в

науке, шло и в жизни. С каждым годом нарастало и укреплялось во мне сознание о моем смешном виде во всех отношениях. Надо мной смеялись все и всегда. Но не знали они никто и не догадывались о том, что если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, так это был сам я, и вот это-то было для меня всего обиднее, что они этого не знают, но тут я сам был виноват: я всегда был так горд, что ни за что и никогда не хотел никому в этом признаться. Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера. О, как я страдал в моем отрочестве, что я не выдержу и вдруг как-нибудь признаюсь сам товарищам" *(104)*. Границы создаются и поддерживаются с двух сторон, но с особой напряженностью — изнутри личности[45]. Ибо что значит признать, что я смешон? Это значит присоединиться к смеющимся, войти в общность, поступившись своей гордостью и отдельностью. Гордость всегда охраняет отдельность. Тоска же, о которой говорится в начале цитаты, по-видимому, обозначает процесс создания границ, возрастания обособленности, отпадения от целостности (ср. князь Мышкин во время излечения). Когда этот процесс завершается, смешной человек становится гораздо спокойнее. Тем более нет места тоске, когда нет внутренней отделенности, обособленности, хотя бы внешние границы и сохранялись. "Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними,— не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут" *(104)*. У знающего истину появляется грусть: так грустит целое по отпавшей части, упорствующей в своей самости. Часть тоскует[46]. Тоска безотчетна, грусть — о чем-то. В некотором смысле, тоска — бессознательная грусть, грусть — знающая тоска. И в этом и в другом случае болят шрамы и швы, разделившие часть и целое, но у части шрамы зарубцовываются гораздо быстрее[47]. "Но с тех пор,

как я стал молодым человеком, я хоть и узнавал с каждым годом все больше и больше о моем ужасном качестве, но почему-то стал намного спокойнее. Именно почему-то, потому что я и до сих пор не могу определить почему. Может быть потому, что в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде **все равно**. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне **все равно** было бы, существовал ли бы мир, или если б ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что **ничего при мне не было**. Сначала мне все казалось, что зато многое было прежде, но потом я догадался, что и прежде ничего тоже не было, а только почему-то казалось. Мало-помалу я убедился, что и никогда ничего не будет" *(104—105)*. Границы самости сомкнулись, все, происходящее за пределами личности, потеряло значение и смысл, вообще перестало существовать — события, идеи, люди. "Тогда я вдруг перестал сердиться на людей, и почти стал не примечать их. Право, это обнаружилось даже в самых мелких пустяках: я, например, случалось, иду по улице и натыкаюсь на людей. И не то чтоб от задумчивости: об чем мне было думать, я совсем перестал тогда думать: мне было все равно. И добро бы я разрешил вопросы; о, ни одного не разрешил, а сколько их было? Но мне стало **все равно**, и вопросы все удалились" *(105)*. Это подчеркнутое автором "все равно" указывает на полностью разрушенные системы и иерархии ценностей — в этом хаосе разрушения вопросы уже не могут быть решены, ибо отсутствует система координат, необходимая для решения, для самой возможности решения; но исчезают и сами вопросы, ибо отсутствует незыблемая ценностная основа, в поле которой только и может существовать вопрос, поскольку она определяет "верх" и "низ", "лево" и "право", то есть не допускает того, чтобы было "все равно". Если же "все равно", то, понятно, спрашивать не о чем. И вот именно в таком состоянии смешной человек и узнает истину[48].

Дело в том, что темный хаос иронии все же сродни светлому хаосу гармонии, дурная вечность (ничего никогда не было, нет и не будет) все же вечность, а потеря личности в иронии чем-то близка необретенности личности в гармонии. В этом торжестве безразличия и бессвязности все же возникает представление о связях самых неожиданных, а потому и небезразличных "до самого конца" — ибо конца не будет.

По-видимому, именно и только представление о собственном конце, о собственной смертности может "замкнуть" границы самости уже окончательно, поскольку смерть обрезает все связи с оставляемым миром и уничтожает все, если переход осуществляется в "ничто". Сознание своей смертности дает человеку возможность оторваться от мироздания и заключиться в свои границы. Мало того, такое сознание вообще переворачивает отношение человека и мира: когда исчезает включенность человека в универсум, появляется идея зависимости мира от личности, от "я" (включенности мира в личность). "Ясным представлялось, что жизнь и мир теперь как бы от меня зависят. Можно сказать даже так, что мир теперь как бы для меня одного и сделан: застрелюсь я, и мира не будет, по крайней мере для меня. Не говоря уже о том, что, может быть, и действительно ни для кого ничего не будет после меня, и весь мир, только лишь угаснет мое сознание, угаснет тотчас, как принадлежность лишь одного моего сознания, и упразднится, ибо может быть, весь этот мир и все эти люди — я-то сам один и есть" *(108)*. Однако сознание такой оторванности подсечено чувством сохраняющейся несмотря ни на что связи: ведь звездочка "дала мысль" покончить с собой непременно сегодня ("А почему звездочка дала мысль — не знаю",— замечает смешной человек), а девочку он пожалел до боли, хотя, по логике, должно уже было быть "все равно". Именно эти сохранившиеся связи, которых не должно быть согласно рассудку, страшно раздражают его (как потом будет раздражать ощущение бытия после смерти, в то время как он ожидал небытия). Смешной человек "рассердился вследствие того вывода, что если я уже решил, что в нынешнюю ночь с собой покончу, то, стало быть, мне все на свете должно было стать теперь, более чем когда-нибудь, все равно. Отчего же я

вдруг почувствовал, что мне не все равно, и я жалею девочку? Я помню, что я ее очень пожалел; до какой-то даже странной боли, и совсем даже невероятной в моем положении... Представлялось ясным, что если я человек, и еще не нуль, то живу, а следственно, могу страдать, сердиться и ощущать стыд за свои поступки. Пусть. Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело до стыда и до всего на свете? Я обращаюсь в нуль, в нуль абсолютный. И неужели сознание о том, что я сейчас совершенно не буду существовать, не могло иметь ни малейшего влияния ни на чувство стыда после сделанной подлости, ни на чувство жалости к девочке?" *(107—108)*. Проверить крепость таких связей и выяснить их природу пытается смешной человек, выдумывая мысленный эксперимент: "Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или Марсе, и сделал бы там какой-нибудь срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну,— было бы мне **все равно** или нет?" *(108)*. Необходимая и всеобщая сущность таких связей, сохраняемая, когда должно быть "все равно", доказывает в системе "фантастического рассказа" существование жизни вечной и единство разорванного и раздробленного сознанием мира не менее очевидно, чем "бытие после смерти", реально существовавшее в реальности сна. Однако "гордый ум" не приемлет доказательств чувства, они только сердят его и вызывают сопротивление. Для того, чтобы "завернуть" иронику на его дороге в "вечное небытие", нужен **образ** истины, живое чувство, приходящее на последнем пределе "все позволено", когда вдруг ощущается содрогание живой связи там, где ее не ждал и в нее не верил. Нужен образ, чтобы "образить", спасти личность от распадения, дав ей в то же время понятие о новом единстве и ощущение его, и тем дав возможность существовать. Достигнув гармонии,

люди "теряют возможность жить на земле" в ее теперешнем состоянии (князь Мышкин в эпилоге возвращается в гармоническое состояние, из которого был извлечен). Единственно возможным "исходом" для данного состояния универсума является "выход" в эпику. Такой выход можно подробно проследить на примере одного из "второстепенных" персонажей "Братьев Карамазовых" — Лизы Хохлаковой.

При изучении романа "Братья Карамазовы" основное внимание исследователей было направлено на центральных героев (три брата Карамазовых, Федор Павлович, старец Зосима, Смердяков; реже Грушенька и Катерина Ивановна, Коля Красоткин). Остальным повезло гораздо меньше.

Одним из самых загадочных персонажей романа является Лиза Хохлакова. Не принимая практически никакого участия в развитии сюжета (что, как правило, является функцией второстепенных и эпизодических персонажей), она получает информацию практически обо всем происходящем, ей предоставлена возможность высказаться в полную силу, ее внутренний мир исследуется подробно и глубоко, подробно прослеживается эволюция ее характера, ее взгляда на мир. В отличие от Ракитина, г-жи Хохлаковой и т.п. Лиза не шарж, не пародия; отношение к ней автора абсолютно серьезно. Если предположить, что позиция Лизы просто дублирует позицию одного из центральных героев, то непонятен ни смысл такого удвоения, ни, что важнее, предоставляемая ей возможность высказаться концептуально. Логичнее предположить, что Лиза занимает особую, самостоятельную позицию, принципиально важную для смысла романа.

Если Лиза все-таки попадала в поле зрения исследователей, то роль ей отводилась самая скромная. Так, В.Е.Ветловская ограничивается указанием на то, что Лиза как невеста (жена) Алеши — еще одна параллель к "Сказанию об Алексее человеке Божием"[49]. Между тем даже эта параллель в романе очень неоднозначна.

Лиза теснейшим образом связана с Алешей — в такой степени, что она ни разу не появляется на страницах романа без него. Имена их оказываются сопряженными еще до

того, как речь пойдет собственно о героях (гл. "Верующие бабы"), что отмечалось В. Е. Ветловской[50]. Однако уже там они и разведены: младенец Алексей — ангел у Господа (умерший мальчик), младенец Лизавета — живой грудной ребенок — невинный, но с незавершенной судьбой (может быть, **пока** невинный).

Лиза Алешу любит, Алеша "прекрасный", но при первом же своем появлении она Алешу и упрекает. Он "спасается" и, как ей кажется, уходит от нуждающихся в нем людей, **сам** спасается. "А я ведь маме и говорю: ни за что он не пойдет, он спасается"[51]. "Зачем он не хочет прийти?.. Нет-с, он теперь спасается!" *(14, 55)*. Итак, для Лизы самому спасаться, оставив других,— плохо, недостойно. Алеша прекрасный именно потому, что соглашается пойти к зовущим его. Здесь "Сказание об Алексее человеке Божием" уже переосмыслено. (Надо отметить также, что старец Зосима выслушивает Лизин укор Алеше "улыбаясь" и "с нежностью ее благославляет" *(14, 55)*; Алешу же решает непременно послать.)

Если предположить, что Лиза является героем со своей собственной позицией, она должна стать независимой, чтобы отдаться свой идее. Она впервые появляется в романе как ребенок, "дочь". Ребенок больной, страдающий **физически** (как дети Ивановой коллекции), но веселый, ясный, шаловливый, насмешливый. "Четырнадцатилетняя дочь ее страдала параличом ног. Бедная девочка не могла ходить уже с полгода, и ее возили в длинном покойном кресле на колесах. Это было прелестное личико, немного худенькое от болезни, но веселое... Что-то шаловливое светилось в ее темных больших глазах с длинными ресницами" *(14, 43)*. Больная Лиза чувствует себя лучше после посещения старца, у нее "румянец" и "светящиеся глазки" *(14, 49)*, она "смеется, весела, радостна" *(14, 49)*. По мере взросления радость исчезает, исчезает румянец, внешний облик изменяется.

Как уже было сказано, Лиза впервые появляется в романе как ребенок. Однако ребенок этот стремительно растет. Второе упоминание о Лизе в романе — ее письмо. Здесь Лиза названа уже не "девочкой", а "молоденькой дочерью госпожи Хохлаковой". В письме этом заключается

предложение брака (В.Е.Ветловская замечает, что встреча в монастыре имеет характер предварительного сговора[52]). Прежде чем писать это письмо, Лиза молилась "на образ Богородицы" *(14, 146)*, т.е. брак их освящен, с решения Божия. Надо отметить, что Лиза Алешу "стыдится" и "краснеет" *(14, 55, 146)* и умоляет Алешу "не презирать" ее, "извинить" *(14, 147)*.

При третьем своем появлении Лиза опять "повзрослела". С матерью она говорит как с равной, если не как с младшей: "Скорее, скорее воды, мама, в полоскательную чашку. Да скорее же,— нервно закончила она... Мама, вы меня убьете. Ваш Герценштубе приедет и скажет, что не может понять. Воды, воды!" *(14, 166)*.

С Алешей же Лиза говорит, "как будто имея даже какое-то право над ним" *(14, 166)*. Называет же г-жа Хохлакова Лизу "женщиной": "О, горе с нервной женщиной, Алексей Федорович!" *(14, 169)*. Глава "Сговор" — это уже, по сути, заключение брака, причем оговариваются все его условия и обязательства брачующихся. Влияние матери отрицается полностью ("А вы знаете, она поминутно надо мною смеется" *(14, 194)*), зато утверждается влияние Алеши ("Она говорила сейчас, что вы были другом ее детства,— "самым серьезным другом моего детства",— представьте себе это, самым серьезным, а я-то?" *(14, 194)*). Алеша для Лизы — авторитет, "водитель" в жизни: "Я смешная и маленькая, но вы, вы.." *(14, 197)*; "Так знаете, что и я, напротив, не только в самом главном подчиняться готова, но и во всем уступлю вам и вам теперь же клятву в этом даю — во всем и на всю жизнь",— вскричала пламенно Lise,— и это со счастием, со счастием... Вы теперь как мое Провидение" *(14, 200)*. Лиза с восторгом принимает программу, завещанную Алеше старцем: "Давайте за людьми как за больными ходить!" *(14, 197)*.

Затем Лиза Алеше отказывает — расторгает уже заключенный брак. После этого появляется глава, специально посвященная Лизе — "Бесенок" (перед ней — глава "Больная ножка", из которой мы об отказе и узнаем). Здесь проявляется общий принцип романа: о своих героях Достоевский говорит после их окончательного повзросления, становления; если угодно — выдвижения в жизни в

первый ряд. (Книга "Алеша" появляется после смерти старца Зосимы, книга "Брат Иван Федорович" — после смерти Федора Павловича.) Сын окончательно взрослеет, когда умирает отец (в случае с Алешей — отец духовный). Для женщины повзросление — выход замуж. Но тогда вместо родительской власти и опеки, прикрытия — власть, опека, влияние мужа. Лиза отказывает Алеше, расторгает брак, становится окончательно взрослой, **самостоятельной**. Интересно, что одновременно с "предварительным сговором" физическое состояние Лизы улучшается (мать и дочь приехали благодарить старца за "исцеление": "—Как так исцелил? Ведь она все еще в креслах лежит? — Но ночные лихорадки совершенно исчезли, вот уже двое суток, с самого четверга... Мало того; у ней ноги окрепли" *(14, 49)*. В тот же момент, когда мы узнаем об отказе Лизы Алеше, мы узнаем и то, что она уже **ходит**, встала на ноги: "С тех пор, как Lise взяла у вас назад свое обещание, свое детское обещание, Алексей Федорович,— выйти за вас замуж, то вы, конечно, поняли, что все это была лишь детская игривая фантазия больной девочки, долго просидевшей в креслах,— слава Богу, она теперь уже ходит" *(15, 13)*. Это сообщение г-жи Хохлаковой содержится, как уже было сказано, в главе "Больная ножка" — дочь и мать окончательно поменялись местами: дочь ходит, мать лежит с больной ножкой.

Итак, Лиза повзрослела, Лиза свободна, Лиза сама выбирает свою дорогу. Здесь, кстати, опять перевертывается "Сказание об Алексее..." В сказании Алексей оставляет в первую брачную ночь свою жену нетронутой, чтобы стать подвижником, Божьим служителем, мучеником. У Достоевского Лиза оставляет своего "мужа" — чтобы стать "мученицей". "Мне хотелось вам сообщить одно мое желание. Я хочу, чтобы меня кто-нибудь истерзал, женился на мне, а потом истерзал, обманул, ушел и уехал. Я не хочу быть счастливою!" *(15, 21)*. (Ср. из главы "Сговор": "Алеша, мы будем счастливы! Будем мы счастливы, будем?" — "Кажется, будем, Lise" *(14, 201)*.)

Однако Лиза хочет быть не святой мученицей, а грешницей, самой большой грешницей: "Я не хочу быть святою. Что сделают на том свете за самый большой грех?

Вам это должно быть в точности известно.— Бог осудит,— пристально вглядывался в нее Алеша.— Вот так я и хочу! Я бы пришла, а меня бы и осудили, а я бы вдруг всем им и засмеялась в глаза" *(15, 22)*.

Здесь бунт против всей ранее с восторгом принятой Алешиной программы.

К кому же обращается эта выросшая женщина, возжелавшая мученичества Алешина невеста, кого избирает своим учителем? Ивана Карамазова, которого ненавидит, которому не доверяет в той же степени, в какой доверяет Алеше даже после отказа своего. Интересно, что "Брат Иван Федорович" — единственная книга из всех книг, посвященных братьям, в которой заглавный герой появляется очень поздно — только в V главе. До его появления о нем упоминают разные персонажи — упоминают, всегда выражая ему недоверие, нелюбовь: "Нет, это не Ракитка, это его брат Иван Федорович смущает, это он к нему ходит, вот что..." — проговорила Грушенька" *(15, 11)*; "Бог видит, что я вам искренне доверяю Lise, и это ничего, что она вас тайком от матери позвала. Но Ивану Федоровичу, вашему брату, простите меня, я не могу доверить дочь мою с такой легкостью, хотя и продолжаю считать его за самого рыцарского молодого человека"; "А она (Лиза.— *Т.К.*) мне вдруг кричит: "Я ненавижу Ивана Федоровича, я требую, чтобы вы его не принимали, чтобы вы ему отказали от дома" *(15, 19)*; "Ивана Федоровича, например, смотритель не то что уважал, а даже боялся, главное, его суждений, хотя сам был большим философом, разумеется, "своим умом дойдя". Но к Алеше в нем была какая-то непобедимая симпатия" *(15, 26)*; "А Иван-то,— проговорил вдруг Митя,— бежать-то предложил, а сам ведь верит, что я убил!" *(15, 35)*. Параллельно, как правило, высказывается полное доверие Алеше, причем ему одному.

Лиза, не желающая спасаться сама, одна, когда вокруг зло и грех, желающая мучиться,— обращается к Ивану (ср. слова самого Ивана, "почтительнейше возвращающего" Богу свой "билет на вход" в царство справедливости и гармонии. Но именно Иван решит оставить "дураков" и сам, один устроиться на "разумных основаниях" — т. е. возвращая билет Богу, он как раз заявляет, что он не

участник в общем грехе и в общем мучении). Вспомним, кстати, и знаменательный ответ Алеши на предложение Ивана прекратить примеры из его "коллекции": "—Мучаю я тебя, Алешка, ты как будто бы не в себе. Я перестану, если хочешь.— Ничего, я тоже хочу мучиться,— пробормотал Алеша" *(14, 221)*. Алеша принимает Божий мир, а что же тогда мучиться (недаром его красные щеки и крепкое здоровье). Внешностью мучеников, соответствующей обычным представлениям, обладает как раз Иван: "— Сами-то, кажись, больны, ишь, осунулись, лица на вас нет",— проговорил он (Смердяков.— *Т.К.*) Ивану... А отчего у вас глаза пожелтели, совсем белки желтые, мучаетесь, что ли, очень?" *(15, 58)*. Такова же и внешность Лизы, ставшей ученицей Ивана: "Взгляд был несколько воспаленный, лицо бледно-желтое. Алеша изумился тому, как она изменилась в три дня; даже похудела" *(15, 20)*.

Итак, Иван для Лизы — учитель страдания и зла, именно так она его воспринимает, именно с этим к нему обращается. "— Вот у меня одна книга, я читала про какой-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, через четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо! — Хорошо? — Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот... Знаете, я про этого жида как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет... а у меня все эта мысль про компот не отстает. Утром я послала письмо к одному человеку, чтобы непременно пришел ко мне. Он пришел, а я ему вдруг рассказала про мальчика и про компот, **все** рассказала, **все**, и сказала, что "это хорошо". Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо. Затем встал и ушел. Всего пять минут сидел" *(15, 24)*. Однако Лиза в эту Иванову санкцию на зло до конца не верит, потому что тут же спрашивает исступленно: "Презирал он меня, презирал?" *(15, 24)*. При этом она ни минуты не сомневается в том, что "он сам, может, верит ананасному компоту" (слова

Алеши *(15, 24)*). Лиза чувствует Иваново презрение к тому злу, которое в ее душе, и знает, что в его душе — то же зло. Потому и обращается к нему, что это именно тот человек, который может ее истерзать и измучить, сделать несчастною.

"Скажите,— проговорил Алеша в волнении,— вы сами его позвали, этого человека? — Сама.— Письмо ему послали? — Письмо. (Вспомним, что единственное известное нам письмо Лизы к Алеше — письмо любовное.— *Т.К.*) — Собственно про это спросить, про ребенка? — Нет, совсем не про это, совсем. А как он вошел, я сейчас про это спросила. Он ответил, рассмеялся, встал и ушел.— Этот человек честно с вами поступил,— тихо проговорил Алеша" *(15, 24)*.

Иван Лизино зло одобрил, но помочь ей стать мученицей отказался. От светлой любви и желания счастья Лиза приходит к любви-надрыву, любви-ненависти, страданию. "А все остальные пусть казнят меня и раздавят ногой, все, все, не исключая **никого**! Потому что я не люблю никого. Слышите, ни-ко-го! Напротив, ненавижу!" *(15, 25)*. "Вы злое принимаете за доброе; это минутный кризис",— говорит Алеша *(15, 22)*. Он ошибается и в том, и в другом. Лиза очень хорошо различает злое и доброе, но перестает понимать, почему зло плохо, а добро хорошо. Оказывается, что и зло "хорошо", что и зло можно "любить". Такая потеря ценностных ориентиров указывает на иронию и ироника.

"— Есть такие минуты, когда люди любят преступление,— задумчиво проговорил Алеша.— Да, да! Вы мою мысль сказали, любят, все любят и всегда любят, а не то что "минуты". Знаете, в этом все как будто когда-то условились лгать и все с тех пор лгут. Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят... Послушайте, теперь вашего брата судят за то, что он отца убил, и все любят, что он отца убил" *(15, 23)*.

То, что для Алеши минутный кризис, Лизой воспринимается как состояние мира. Лизе все гадко, она жить не хочет, но если жить в этом мире — без правды и Бога,— то по законам этого мира — или, вернее, по законам не признающего законов "я". Вспомним Митенькино изложение Иванова тезиса: "Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано необходимым и самым умным вы-

ходом из положения всякого безбожника!" *(14, 65)*. Иван же остается верен себе. Санкционируя злодейство в теории ("Это хорошо!" — а теперь речь идет уже не о том, что "один гад съест другую гадину", а о страданиях ребенка — мальчика из Лизиной книги, да и самой Лизы, ибо здесь, перед Иваном, она ребенок), Иван в нем практически не участвует, хотя ему и не противостоит. На восклицание Алеши: "Это ребенок, ты обижаешь ребенка! Она больна... Я, напротив, от тебя хотел услышать... чтобы спасти ее",— Иван отвечает: "Нечего тебе от меня слышать. Коль она ребенок, то я ей не нянька" *(15, 38)*. Иван снимает с себя всякую ответственность за то, что происходит. (Вся его "коллекция" — подборка для "отделения критики".) Алеша говорит: "А я, может, в Бога-то и не верую". Ивану Бог нужен больше, чем Алеше, потому что Иван из "отделения критики". Именно поэтому для него так страшно, почти смертельно осознание **своей вины**. "Ученица" идет дальше "учителя". Для Ивана — циника по мироотношению (но еще далеко не порвавшего с романтикой) — остается в этом не принимаемом им мире его собственное "я". Поэтому он так боится чужого мнения и суда, пытаясь уверить себя в обратном: "— Нет, он знает, что говорит. Ты, говорит, из гордости идешь, ты станешь и скажешь: "Это я убил, и что вы корчитесь от ужаса, вы лжете! Мнение ваше презираю, ужас ваш презираю"... "А знаешь, тебе хочется, чтобы тебя похвалили: преступник, дескать, убийца, но какие у него великодушные чувства, брата спасти захотел и признался!" Вот это так уж ложь, Алеша!" — вскричал вдруг Иван, засверкав глазами.— Я не хочу, чтобы меня смерды хвалили! Это он солгал, Алеша, солгал, клянусь тебе!" *(15, 87)*. Еще откровеннее страх чужого мнения сказывается в следующих словах Ивана: "Катя меня презирает, я уже месяц это вижу, да и Лиза презирать начнет!" *(15, 88)*. И все это после признания: "Мне нравится Лиза". Иван живет желанием жизни несмотря ни на что ("клейкие листочки").

Лиза, как и подобает иронику, разрушает последнюю ценность — собственное "я" — причем начинает с этого: "Я хочу себя разрушать. Тут есть один мальчик, он под рельсами пролежал, когда над ним вагоны ехали. Счастли-

вец!" *(15, 23)*. Поэтому Лиза оказывается действительно безразлична к чужому мнению (ей не надо, чтобы ее "похвалили"): "Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно" *(15, 22)*; "...в презрении быть хорошо..." *(15, 24)*. Поэтому ей и нечем жить, кроме как собственным разрушением и уничтожением: "Я убью себя, потому что мне все гадко! Я не хочу жить, потому что мне все гадко!" *(15, 25)*. Иван может смеяться, а Лиза — нет: в начале разговора с Алешей она смеется "нервно" *(15, 21)*, далее же отмечается ее необычная серьезность: "Алешу всего более поражала ее серьезность, ни тени смешливости и шутливости не было теперь в ее лице, хотя прежде веселость и шутливость не покидали ее в самые "серьезные" ее минуты" *(15, 22)*. Ученица, одобряемая учителем, оказывается на грани катастрофы.

Интересно и возможное наличие пародийного момента при объяснении того, почему Лиза "полюбила беспорядок". Алеша, пытаясь объяснить это обстоятельство, между прочим говорит: "Богато живете" *(15, 21)*; "Вы злое принимаете за доброе; это минутный кризис, в этом ваша прежняя болезнь, может быть, виновата" *(15, 22)*. Глава "Бесенок" пародийно соотнесена с главой "Больная ножка" (причем, соотнесенность эта обосновывается композиционно: глава "Бесенок" "окружена" стихами г. Ракитина — в гл. второй "Больная ножка" о стихах только упоминается, в гл. четвертой они приводятся), в которой Ракитин пытается увлечь г-жу Хохлакову стихами "с направлением": "Не по ножкам я тоскую,— // Пусть их Пушкин воспевает: // По головке я тоскую, // Что идей не понимает. // Понимала уж немножко, // Да вот ножка помешала! // Пусть же вылечится ножка, // Чтоб головка понимала" *(15, 30)*.

Ракитин считает, что постижению идей страдание ("больная ножка") мешает. "Чтоб головка понимала", надо от страдания освободиться.

Вспомним Алешины слова: "Вы... про себя думаете, как мученица... Сидя в креслах вы уже и теперь должны были много передумать..." *(14, 199)*. Алеша говорит это, объясняя, почему "лучше Лизы" он никого "не возьмет",

т.е. она для него — лучшая спутница. Заметим, что с Алешей слово "идея" в романе не связано (у него "дорога") и, напротив, постоянно сопровождает Ивана. Алешу, в его объяснении причин Лизиного стремления к злу, можно чуть поправить — в Лизином кризисе виновата не болезнь, а выздоровление — "идеи" лезут в голову, освободившуюся от своих и чужих насущных бед и забот.

Однако, и познавши ироническое стремление к разрушению и небытию, Лиза остается неразлучна с Алешей,— как уже отмечалось, она появляется в романе только вместе с ним. Мало того, вставшая на ноги, освободившаяся Лиза странным образом с Алешей сближается. "...Я вас не стыжусь. Мало того, что не стыжусь, да и не хочу стыдиться, именно перед вами, именно вас" *(15, 21)*. "Я ведь одному вам говорю,— начала опять Лиза.— Я себе одной говорю, да еще вам. Вам одному в целом мире. И вам охотнее, чем самой себе, говорю. И вас совсем не стыжусь. Алеша, почему я вас совсем не стыжусь, совсем?" *(15, 23)*. "Спасите меня... Разве я кому-нибудь в мире скажу, что вам говорила?" "Мне только ваших слез надо. А все остальные пусть казнят меня и раздавят ногой, все, все, не исключая **никого**!" *(15, 25)*. Все это, свидетельствуя о их необыкновенной близости, все же может быть истолковано в духе обычной для Алеши роли принимающего исповедь (хотя остальные все-таки стыдятся, жалеют его — вспомним хотя бы Митю: "Ты краснеешь, у тебя глаза сверкнули. Довольно с тебя этой грязи!" Митя оговаривается: "Ты не удивляйся, что не стыжусь тебя, а как будто даже и рад" *(14, 101)*.). Лиза же подчеркивает — не стыжусь и не хочу стыдиться. Но есть еще один момент, эту близость фиксирующий — это сон: "— И у меня бывал этот самый сон,— вдруг сказал Алеша.— Неужто? — вскрикнула Лиза в удивлении.— Послушайте, Алеша, не смейтесь, это ужасно важно, разве можно, чтоб у двух разных был один и тот же сон? — Верно, можно.— Алеша, говорю вам, это ужасно важно,— в каком-то чрезмерном уже удивлении продолжала Лиза.— Не сон важен, а то, что вы могли видеть этот же самый сон, как и я... Лиза была чем-то ужасно поражена и на полминутку примолкла" *(15, 23)*.

И здесь ироник обнаруживает живые связи там, где считал все связи разорванными и сам же их разорвал.

Сон был о том, как Лиза дразнила чертей, хуля Бога, а потом отпугивала их крестным знамением.

Теперь надо вспомнить еще один эпизод романа — Иван рассказывает Алеше о помещике, затравившем ребенка собаками: "—Ну ... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка! — Расстрелять! — тихо проговорил Алеша...— Браво! — завопил Иван в каком-то восторге — уж коли ты сказал, значит!.. Ай да схимник! Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит, Алешка Карамазов!" *(14, 221)*.

Глава, посвященная Лизе, называется "Бесенок".

Итак, Лиза еще и двойник Алеши, бесенок его сердечка, та часть Алешиной души, которая пошла на выучку к Ивану (вспомним испуганный побег Алеши к Зосиме после разговора с Иваном — за спасением). Лиза — бунт, которым заражен и Алеша. Поход его к Грушеньке, чтобы пасть — перевертыш Лизиного обращения к Ивану. Наконец "бесенок" Алеши заставляет вспомнить черта из кошмара Ивана (ср. названия глав: "Бесенок" — "Черт. Кошмар Ивана Федоровича").

Однако в Лизе идея Ивана не просто обретает новое пристанище, но существенно изменяется. Вопрос остается, но он все настоятельнее требует разрешения. Федора Павловича Карамазова мысль "все позволено, если нет Бога и бессмертия" не смущает и не мучает. Он цинически готов принять любое зло, лишь бы ему было хорошо. Этот циник всегда остановится перед чем-то, попахивающим уголовщиной,— себе он не навредит, но пакостит охотно и со сладострастием. Федор Павлович знает, что он гадок, но "не заноситесь же вы надо мною, ибо все гадки так же, а я только несколько откровеннее". Иван — преемник отца, но мысль и личностный взгляд на мир у него уже существенно иные. Иван сознает невозможность существования общества без Бога ("Если истина воссияет, то вас же первого и упразднят",— говорит он, когда Федор Павлович возмущается тем, что "монахи народ обманывают"). Иван страстно хочет, чтобы мир и люди были прекрасны, но "трезв" настолько, чтобы разглядеть неприглядность мира

и людей, и еще углубить эту неприглядность при сопоставлении с собственными идеальными представлениями. Иван, этот циник, заболевший романтикой, проповедуя свободу зла, судит всех с позиций строжайшей нравственности, не скупится на осуждение, исключая только одного человека — себя. Для Ивана все — хуже него. Он настолько болезненно оберегает свою последнюю ценность (собственное "я"), что для того, чтобы осудить в себе что-то, ему необходимо это что-то объективировать, персонифицировать ("Черт. Кошмар Ивана Федоровича"). Иван презирает мир и находится в постоянном страхе того, что это презрение может обратиться на него. (Можно сказать, что Бог пощадил Ивана, так же как он пощадил гостя старца Зосимы — никто не поверил показаниям Ивана на суде.)

Перед Лизой же встает необходимость разрушения мира и собственной личности ("Зачем делать зло? — Чтобы ничего не было"), и она не останавливается перед таким разрушением. Она яснее прочих видит, где спасение, но не видит возможности разрешения Иванова вопроса. Иван, как Бог в его представлении, создает свою теорию для других. Лиза применяет ее в первую очередь к себе. Отсюда — все плохие, все зло любят, только притворяются,— но я первая люблю, я хуже, я самая грешная и хочу этого. Иван страдает и мучается против воли, из-за несоответствия собственной своей теории; Лиза — мученица, сознательно желающая мученичества. Иван, опять-таки вопреки теории, хочет уважения и восторга, безумно боится презрения. Лиза находит, что презрение хорошо. Иван не хочет для себя гармонии в вечности, Лиза вполне последовательно "полюбила беспорядок" на земле, и Иваново отрицание идеи гармонии, потому что были уже слезы и кровь невинных и они не искуплены и неискупимы, приводит к появлению новых крови и слез (распятый мальчик и ананасный компот).

Иван, яркое проявление "трагизма" романтики, не сознает невозможности существования со своей теорией (Федор Павлович ведь так прелестно с ней жил, хотя и был "поросенок", а Иван не хочет быть "поросенком"). "— Бунт? Я бы не хотел от тебя этого слова,— проникновенно сказал Иван.— Можно ли жить бунтом, а я жить хочу"

(14, 223). Лиза сознает и, как было сказано, знает, где спасение, и что если не спасение, то смерть, но ей пока весело дразнить чертей, надо, чтобы захватывало дух.

Федор Павлович зло и собственное унижение любил сладострастно, Лиза ими наслаждается мученически, Иван не может ни того, ни другого. Лиза страдания себе хочет, как Федор Павлович — наслаждения, Лиза ищет удовольствия в наказании себе, в осуждении себя другими.

В Лизе отрицание доходит до высшей точки, принимая все следствия укусившей свой хвост "самости" — вплоть до "если нет Бога, то нет и меня" (вспомним фразу из "Бесов": "Если Бога нет, то какой же я тогда капитан").

Но вспомним путь, противостоящий этой идее в романе,— поучения старца Зосимы. "Братья, не бойтесь греха людей, любите человека и во грехе его, ибо сие уж подобие божеской любви и есть верх любви на земле" *(14, 289)*. Лиза греха не боится — это уж во всяком случае,— она заявляет, что "любят" грех все. Однако она любит и Дмитрия, убившего отца: "Я вашему брату Дмитрию Федоровичу конфет в острог послала" *(15, 21)*. "Ступайте к брату... Поцелуйте Митю..." *(15, 25)*. Вспомним, что Иван без омерзения думать не может о Дмитрии и называет его не иначе как "извергом". Лизу, столько созерцавшую собственную грешную душу, вид чужого греха не испугает.

"Не может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не познает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий перед ним..." *(14, 291)*. Лиза ощущает себя не только грешницей, но самой большой грешницей и никого не судит. Особый смысл при таком сопоставлении получает и ее рассказ о ребеночке, замученном жидом. В словах ее не звучит ни малейшего осуждения (ср. рассказы Ивана о "детках"), только безмерное удивление жестокостью: "На суде сказал, что мальчик умер скоро, через четыре часа. Эка скоро!" И она тут же примеривает это преступление **на себя**, еще и усугубляя его: "...а я сяду против него и буду ананасный компот есть" *(15, 24)*. Она осознает себя не только такой же, а худшей преступницей, сотрясаясь при этом в слезах от жалости и ужаса.

"Но спасет Бог Россию, ибо хоть и развратен простолюдин и не может уже отказать себе во смрадном грехе, но все же знает, что проклят Богом его грех... Не то у высших. Те вослед науке хотят устроиться справедливо одним умом своим, но уже без Христа, как прежде, и уже провозгласили, что нет преступления, нет уже греха" *(14, 286)*. Это Иван провозгласил, что нет греха и преступления, что "все позволено", он надеется устроиться разумно, он считает, что справедлив. Лиза знает грех и хочет греха, но знает об осуждении и наказании и хочет осуждения и наказания. Лиза не возносится, не гордится; напротив, ощущает себя "хуже всех", хочет "быть в презрении".

Отрицание, доведенное до высшей точки, странным образом смыкается с учением старца. Ирония подходит к моменту возможного поворота. На то, что такой поворот не только возможен, но и первый шаг к нему сделан, есть прямое указание в романе. Вспомним начало душевного переворота Зосимы. После назначения поединка он, вернувшись домой, рассердился на денщика Афанасия и "ударил его изо всей силы два раза по лицу, так что окровавил ему лицо" *(14, 270)*. Ночью он вспомнил брата своего, ощутил ужас и позор своего поступка, а уж через это ему открылось и безобразие предстоящей дуэли. Перед дуэлью он идет к Афанасию: "Афанасий, говорю, я вчера тебя ударил два раза по лицу, прости ты меня,— говорю. Он так и вздрогнул, точно испугался, глядит — и вижу я, что этого мало, мало, да вдруг, так, как был, в эполетах, да бух ему в ноги лбом до земли: "Прости меня!" — говорю. Тут уж он и совсем обомлел: "Ваше благородие, батюшка, барин, да как вы... да стою ли я..." — и заплакал вдруг сам, точно как давеча я, ладонями обеими закрыл лицо и весь от слез так и затрясся..." *(14, 271)*. Именно этот поступок Зосима оценивает как вступление на новую дорогу.

Послушаем теперь рассказ г-жи Хохлаковой: "Только вдруг сегодня утром Лиза проснулась и рассердилась на Юлию и, представьте, ударила ее рукой по лицу. Но ведь это монструозно, я с моими девушками на вы. И вдруг через час она обнимает и целует у Юлии ноги. Ко мне же прислала сказать, что не придет ко мне вовсе и впредь никогда не хочет ходить, а когда я сама к ней притащилась,

то бросилась меня целовать и плакать, и целуя, так и выпихнула вон, ни слова не говоря, так что я так ничего и не узнала" *(15, 20)*. Между двумя эпизодами полная перекличка — и удар по лицу, нанесенный слуге, и земной поклон, и слезы.

О том, что такое раскаяние — предвестник новой дороги, свидетельствует и рассуждение Ивана, спасающего сбитого им с ног пьяницу: "Если бы не было взято так твердо решение мое на завтра,— подумал он вдруг с наслаждением,— то не остановился бы я на целый час пристраивать мужичонку, а прошел бы мимо его и только плюнул бы на то, что он замерзнет" *(15, 69)*.

Однако Лизе не так легко и после первого шага повернуть на новую дорогу (гл. "Бесенок" — после гл. "Больная ножка", из которой мы узнаем об эпизоде с Юлией). Может быть, дело в том, что Лиза проходит путь сомнения за двоих — за себя и за Алешу. Слишком легко попал Алеша сразу на свою дорогу, "поразившись" ей, а не выстрадав ее. Вместе с Лизой, в ее лице понесет он крест сомнения. И когда Лиза вступит-таки на новую дорогу, тверд будет их путь, ибо Лиза преодолеет самое мощное противостоящее этому пути искушение — искушение самостью и небытием.

Таким образом, Лиза в романе выступает как самостоятельный и очень важный персонаж, доводя до высшей точки тип отношения к миру, противостоящий пути спасения и жизни в романе. В этом образе воплощена возможность схождения этих типов ценностных ориентаций в пределе и необходимость для личности либо поворота на путь, указанный Зосимой, поворота в эпику, либо самоистребления.

Камень, у которого Алеша произносит речь перед 12 мальчиками в конце романа Достоевского "Братья Карамазовы", трактуют обычно как основание будущей мировой гармонии. Если, следуя совету Декарта, уточнять значения слов, то правильнее было бы говорить не о гармонии, а об эпике. Эпическая мироориентация, по сравнению с гармоническим состоянием мира, предполагает уже выделенность человека из мира, осознание им своей отдельности, самости. Человек уже знает границы своей личности. Может быть, лучше всего это состояние отпаде-

ния от гармонии универсума выражено в сказании о грехопадении Адама и Евы. Съев яблоко, они увидели, что наги и застыдились своей наготы. Они впервые увидели свои границы, осознали свою отдельность от целого универсума, они, в некотором роде, "воплотились". С этого момента гармония невозможна, ибо гармония есть целостность, а не совокупность. Гармония — это рай, где Адам и Ева не видят своего тела, не знают своих границ. Начало познания предполагает отделение субъекта познания от целого, предполагает его отдельность, частность, обособленность. Отделение от целого — это потеря бессмертия или осознание собственной смертности. Это момент возникновения культуры. Культура же в своей основе есть ни что иное, как преодоление смертности человека, попытка вернуть ему бессмертие. Поэтому основной вопрос любого типа культуры — это вопрос о бессмертии.

Бессмертие может осуществляться различными способами. Нас в данном случае интересует способ осуществления бессмертия в эпической эмоционально-ценностной ориентации, на основании ценностей "универсум". Это способ осуществления посредством включения человека в мир, во всеобщую связь вещей, в целое универсума. Этого можно достигнуть, если отпавший, отдельный человек признает и принимает в свою душу общий для мира закон, чем и восстанавливает свою связь с целым мира не сливаясь, однако, с ним. Вероятнее всего, что такой закон один, но в зависимости от глубины и адекватности постижения возникают разные его редакции. Истинность редакции для рассматриваемой проблемы не имеет значения, поскольку нас интересует момент **отношения** человека к миру, тип этого **отношения**. Одной из таких редакций является христианство в том виде, как оно представлено в романе Ф.М.Достоевского "Братья Карамазовы". Героем, носящим в своей душе закон целого, является у Достоевского Алеша Карамазов. Знает этот закон и старец Зосима, выстрадавший его и обретший в нем счастье. Но Алеша с самого начала — брат и слуга, постигший великое счастье быть вторым, не имеющий самолюбия, а потому не имеющий и страха. Он является не как предвестник, а как основатель. Люди не братья между собою, но он брат всем. Алеша —

единственный персонаж романа, идя от которого можно адекватно истолковать романное целое. Достоевский боялся, что этого не поймут и написал предисловие. Кажется, его все равно поняли далеко не все.

Сложность, помимо всего прочего, заключается в том, что Достоевский, как и вся некрестьянская культура России XIX века, находится в совершенно иных отношениях с миром, чем предполагает эпическая ценностная ориентация. В культуре XIX века главной ценностью, точкой отсчета становится личность, а не универсум. Здесь нет возможности останавливаться на этом подробнее, но последствия перехода на это основание ценностей были грандиозны. Естественно, был утерян объединяющий закон. С одной стороны, это дало, например, историзм, а с другой — относительность нравственных установлений. В высшей степени насущным стал вопрос Митеньки Карамазова: "Ибо что такое добродетель?.. У меня одна добродетель, а у китайца другая — вещь, значит, относительная. Или нет? Или не относительная? Вопрос коварный!" *(15, 32)*. В этот "период всеобщего уединения", когда всякий "стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в самом себе полноту жизни, а между тем выходит изо всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство" *(14, 275)*, в этот момент чрезвычайно важным для Достоевского становится показать человека, который не будет "частностью и обособлением", как большинство людей эпохи, показать героя, который вовсе не является "героем" — великим, замечательным, а значит, отъединенным. Его герой странен именно своей слитостью с "сердцевиной целого", своей приобщенностью общему закону, от которого каким-то "наплывным ветром" оторвались остальные люди его эпохи. Таким образом, эпическая ценностная ориентация становится в романе идеалом Достоевского. Именно эпическая ориентация — ибо она в романе представлена шире, гораздо шире, чем отношение к миру главного героя. Она пронизывает каждую клеточку романного целого, если не положительно, то хотя бы отрицательно — там, где ее нет, остается пустота, заполняемая тоской и страхом. Даже самая зачерствелая душа, цинично оборвавшая все связи с другими душами, любящая себя

до истерики и не знающая иной любви к другому человеку, кроме похоти, тоскует в своей отъединенности. "...Бывали высшие случаи, и даже очень тонкие и сложные, когда Федор Павлович и сам был бы не в состоянии, пожалуй, определить ту необычайную потребность в верном и близком человеке, которую он моментально и непостижимо вдруг иногда начинал ощущать в себе. Это были почти болезненные случаи: развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое, Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз, пьяными минутами, духовный страх и нравственное сотрясение, почти, так сказать, даже физически отзывавшееся в душе его... Дело было именно в том, чтобы был непременно **другой** человек, старинный и дружественный, чтобы в больную минуту позвать его, только с тем, чтобы всмотреться в его лицо... и коли он ничего, не сердится, то как-то и легче сердцу, а коли сердится, ну, тогда грустней" *(14, 86—87)*.

"Из всех произведений Достоевского в "Братьях Карамазовых" наиболее сильно звучит неотделимое от всего творчества писателя могучее неискоренимое неприятие старого, дворянского и буржуазного мира, его религии и морали. Возражая своим критикам, писатель не раз горячо писал о той силе "сомнения" и "отрицания", которая заложена в главе "Бунт" и других социально-критических богоборческих главах романа. И хотя вслед за книгой "Pro и Contra", насыщенной горячим протестом против человеческого страдания, в "Братьях Карамазовых" следует книга "Русский инок", где философскому "отрицанию" Ивана противопоставлен проникнутый духом примирения религиозный гуманизм старца Зосимы, уже сам Достоевский, как и первые читатели романа.., ясно сознавали, что сила отрицания старого, собственнического мира и христианской религии всепрощения, оправдывающей и освящающей человеческое страдание, звучит в "Карамазовых" гораздо более сильно, чем проникнутые глубоким гуманным чувством, но в то же время жизненно, философски и художественно значительно менее убедительные религиозно-утопические поучения Зосимы, облеченные Достоевским в формы тонкой художественной стилизации, подражающей стилю памятников старинной церковной книжности"[53].

К сожалению, это не всегда писалось только из политических и конъюнктурных (в хорошем смысле — разрешили бы издавать Достоевского!) соображений. Иногда, немножко мы все еще в это верим. Подписывая таким образом смертный приговор положительным героям Достоевского, мы делаем Ивана Карамазова положительным героем. В.Е.Ветловская сделала его героем отрицательным. Может быть, Достоевский хотел, чтобы мы его просто пожалели[54]. Давно известно, что если описать Бога и черта, Бог выйдет гораздо менее "жизненно убедительным". Может быть, люди вообще более художественно восприимчивы к "злу". Может быть, его мы просто чаще встречаем в жизни, и поэтому оно более "жизненно убедительно". Но мы все еще живем в век частности и отъединения. Пожалев Ивана, мы пожалеем себя. Возможно смысл "полифонии" у Достоевского именно в том, что целое не отвергает части, "вся правда" не исключает из себя "части правды" за то, что она в таком виде есть ложь.

Эпиграф: "Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода",— чрезвычайно многозначен в структуре романа. Одно из возможных его осмыслений: если чересчур беречь отграниченность своей личности, случайное, частное своего "я", то — одиночество и духовная смерть. Если слиться с миром, как зерно сливается с почвой, отрешиться от случайного в себе, то будет "много плода". Ибо не только чужое лицо мешает любить, как замечает Иван, но, может быть, еще больше мешает любить свое лицо, чрезмерная сосредоточенность на своем "я". Страдания Коли Красоткина, доводящие его порой до ненависти ко всему свету, вызваны ни чем иным, как "своим лицом". "Лицо у меня, впрочем, умное; я не хорош, я знаю, что я мерзок лицом, но лицо умное. Тоже надо не очень высказываться, а то сразу-то с объятиями, он и подумает... Тьфу, какая будет мерзость, если подумает!.." *(14, 478)*. Он сам признается Алеше: "О, Карамазов, я глубоко несчастен. Я воображаю иногда Бог знает что, что надо мной все смеются, весь мир, и я тогда, я просто готов тогда уничтожить весь порядок вещей" *(14, 503)*. Мучающаяся неверием г-жа Хохлакова восклицает: "...я

работница за плату, я требую тотчас же платы, то есть похвалы себе и платы за любовь любовью. Иначе я никого не способна любить!" *(14, 53)*. В своей любви она сосредоточивается на себе, а не на другом, такая любовь оборачивается себялюбием. Катина любовь, из страха перед Митиным презрением, оборачивается ненавистью и предательством. Эту невозможность конкретной любви и страдание от такой невозможности для человека в уединении подтвердит старец, рассказав еще об одном "отъединенном": "Я, говорит, люблю человечество, но дивлюсь на себя самого: чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц... Я, говорит, становлюсь врагом людей, чуть-чуть лишь те ко мне прикоснутся. Зато всегда так происходило, что чем больше я ненавидел людей в частности, тем пламеннее становилась моя любовь к человечеству вообще" *(14, 53)*. Этому "отъединенному" вторит Иван: "...я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних" *(14, 215)*. Свое лицо и чужое лицо становятся непроходимой границей, мешающей постигнуть другую душу. Любовь к человеку становится невозможной, зато тем возможнее становится любовь к абстракции, идее, как эманации собственного "я". В этом смысле становится возможной даже и "любовь к человеку". Митя скажет Алеше про Катерину Ивановну: "Ты думаешь, она нарочно эту ручку первая поцеловала у Грушеньки, с расчетом хитрым? Нет, она взаправду, она взаправду влюбилась в Грушеньку, то есть не в Грушеньку, а в свою же мечту, в свой бред,— потому-де что это **моя** мечта, **мой** бред!" *(14, 143)*. В этом смысле можно даже и жизнь принести в жертву другому, но не для его счастья, а для своей "правоты". (Иван для своей "правоты" пожертвует бессмертием.) И счастьем можно пожертвовать ради частного, случайного своего "я", влюбившись в свою идею счастья другого. Таков Великий Инквизитор. Такова и Катерина Ивановна Верховцева. Они любят себя и требуют платы за свою любовь. "Я добьюсь того,— восклицает Катерина Ивановна,— я настою на том, что, наконец, он узнает меня и будет передавать мне все, не стыдясь!.. Я буду

богом его, которому он будет молиться,— и это по меньшей мере он должен мне за измену свою и за то, что я перенесла через него вчера. И пусть же он видит во всю свою жизнь, что я всю жизнь мою буду верна ему и моему данному ему раз слову, несмотря на то, что он был неверен и изменил. Я буду... Я обращусь лишь в средство для его счастия (или как это сказать), в инструмент, в машину для его счастия, и это на всю жизнь, на всю жизнь, и чтоб он видел это впредь всю жизнь свою!" *(14, 172)*. Так любовь отъединенного человека превращается в муку и страдание, в месть и истязание и для любимого и для любящего. Эта мука отъединенности более всех отзовется в Иване (он, кстати, чаще всех братьев называется по имени-отчеству, даже в названии книги ему посвященной,— невозможность близости). Расчленение проникнет даже в личность его, породив отца частности и отъединения — черта. Иван и Алеша соотносятся как рефлексия и медитация, как анализ и синтез, для Ивана мышление — это размышление, границы внутри сознающего субъекта, разложение собственных движений, мыслей и поступков, для Алеши — цепь ассоциаций, выход за собственные границы, восприятие и осознание целостности мира, мышление плюс чувство. Мир Ивана — "коллекция фактов", мир Алеши — единство универсума. "Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегала землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с тишиною небесною, тайна земная соприкасалась со звездною... Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю. Он не знал, для чего обнимал ее, он не отдавал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее... но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и исступленно клялся любить ее, любить во веки веков... Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его — и

уже на всю жизнь и на веки веков" *(14, 328)*. Алеша может осуществить Митин "гимн", целуя землю, Митя сможет подняться "из низости душою", только увидев ее недра. Иван Федорович вполне несчастен: он "гимну" завидует, но не верит.

Для тех, кому недостаточно проповеди радости и любви "Русского инока", Ф.М.Достоевский раскроет "недра" семейства Снегиревых, покажет беззаветнейшую и счастливую любовь, которой не мешает самое невыносимое лицо.

Любовь двух людей — это когда "я ее душу в свою душу принял", как скажет Митя про Грушеньку. Для того, чтобы снять проклятие отъединенности, один должен принять в свою душу всех, а все — одного. Таким Единым был Христос — безгрешный, взявший на себя грехи всех, невинный, принявший общую вину и простивший его вину каждому. Христос один для всех, Он основа не только людского братства, Он и с каждой травкой, и с птицей, и со зверем. "Всякая-то травка, всякая-то букашка, муравей, пчелка золотая, все-то до изумления знают путь свой, не имея ума, тайну Божию свидетельствуют, беспрерывно совершают ее сами... все совершенно, все, кроме человека, безгрешно, и с ними Христос еще раньше нашего" *(14, 267—268)* — учит старец Зосима. Теперь для Алешиных "братцев" маленького его братства, таким единым (объединяющим, а не единственным) станет Илюшечка. Он объединит в любви бывших своих мучителей (виновных в смерти его!). Он, невинная жертва Митеньки, простит своему мучителю, а его, виновного перед еще более невинным существом, простит собака Жучка, тварь бессловесная, а Митенька станет невинной жертвой людского суда. Воистину, "все виновны, но все простят друг другу, вот и будет рай".

Ибо объединение отъединенных, объединение в эпике — это объединение виновных, сознавших свою вину и чужую вину, как свою. Если гармония — это соединение в любви и невинности, то эпика — это соединение в любви и вине. Эпика, в отличие от гармонии, это не существование в истине, но лишь знание истины, и на этом напряжении между истиной и бытием и возникает жизнь как мы ее знаем — с ее драматизмом, противоречиями, борьбой и грехом. Это единство в грехе и вине и праведность, дости-

гаемая только через принятие на себя греха и вины всех, вины за грех каждого, отражены в главе "Тлетворный дух". Тлетворный дух, изошедший от тела отца Зосимы, даже "естество предупредив", находится в очевидной связи со "смрадным грехом" простолюдина из его же проповеди (а сколько таких грехов он в свою душу принял!), с прозвищем обиженной юродивой Лизаветы Смердящей, с "тяжелым духом" хором капитана Снегирева. Это та смердящая плоть, которая воскреснет по слову Христову. Это от нее хочет отделить себя Иван, осудив ее грех и не желая разделить его, выступая судьей, неподсудным ей: "Я не хочу, чтобы меня смерды хвалили". Интересно отметить в связи с вышесказанным и необычайную чистоплотность Смердякова, ненавидящего и презирающего Россию и "нашего подлеца", который "в своей нищете смердит и ничего в этом дурного не находит" *(14, 205)*. "...в Смердякове мало-помалу проявилась вдруг ужасная какая-то брезгливость: сидит за супом, возьмет ложку и ищет-ищет в супе, нагибается, высматривает, почерпнет ложку и поднимет на свет.— Таракан, что ли? — спросит, бывало, Григорий... Чистоплотный юноша никогда не отвечал, но и с хлебом, и со всеми кушаниями оказалось то же самое: подымет, бывало, кусок на вилке на свет, рассматривает точно в микроскоп, долго, бывало, решается и наконец-то решится в рот отправить" *(14, 115)*. В этой брезгливости Смердякова есть нечто общее с брезгливостью отца Ферапонта, изгоняющего видимых только ему чертей из монастырского скита: "—Извергая извергну! — и тотчас же начал, обращаясь во все четыре стороны попеременно, крестить стены и все четыре угла кельи рукой. Это действие отца Ферапонта тотчас же поняли сопровождавшие его; ибо знали, что и всегда так делал, куда не входил, и что и не сядет и слова не скажет, прежде чем не изгонит нечистую силу" *(14, 302)*. Отец Ферапонт, удаляющийся от общего греха, "один спасающийся", не желает ходить в монастырь, где "смердит" черт. "Я к игумену прошлого года во Святую Пятидесятницу восходил, а с тех пор и не был... Как стал от игумена выходить, смотрю — один за дверь от меня прячется, да матерый такой, аршина в полтора али больше росту, хвостище же толстый бурый, длин-

ный, да концом хвоста в щель дверную и попади, а я не будь глуп, дверь-то вдруг и прихлопнул, да хвост-то ему и защемил. Как завизжит, начал биться, а я его крестным знамением, да трижды,— и закрестил. Тут и подох, как паук давлений. Теперь надоть быть прогнил в углу-то, смердит, а они-то не видят, не чухают. Год не хожу" *(14, 300)*. Из романа мы, однако, знаем, что черти являются порождением тех, кто их видит.

Смердяков, как и Иван, презирающий "смердящую плоть", спасается от нее усиленной чистоплотностью, **помадой и духами**. "...Прибыл из Москвы к нам в хорошем платье, в чистом сюртуке и белье, очень тщательно вычищал сам щеткой свое платье неизменно по два раза в день, а сапоги свои опойковые, щегольские, ужасно любил чистить особенною английскою ваксой так, чтоб они сверкали как зеркало... Федор Павлович положил ему жалование, и это жалование Смердяков употреблял чуть не в целости на платье, на памаду, на духи и проч." *(14, 116)*. Это "отделение" его от плоти, видимо, нашло выражение и в указании на его скопчество.

Интересно, что практически все герои романа связаны причастностью к греху убийства — делом или помышлением. Дуэль Зиновия (отца Зосимы), убийство любимой женщины таинственным посетителем, "коллективное убийство" Илюшечки Митенькой и мальчиками, "убийство" Жучки, Лизин "распятый мальчик", Алешино "расстрелять" и т. д. И этот грех, как и грех Христова распятия, падает на всех людей, но и очищает всех людей, соединенных во Христе — основе будущей мировой гармонии. Ибо неверен сам вопрос, поставленный Иваном: "Скажи мне прямо, я зову тебя — отвечай: представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданьице, вот того самого ребеночка, бившего себя кулаченком в грудь, и на неотмщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги!" *(14, 223—224)*. И его поправит Алеша в своем ответе: "...ты сказал сейчас: есть ли во всем мире су-

щество, которое могло бы и имело право простить? Но существо это есть, и оно может все простить, всех и вся **и за все**, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и все. Ты забыл о нем, а на нем-то и созиждется здание, и это ему воскликнут: "Прав ты, Господи, ибо открылись пути твои" *(14, 224)*. Бог — не архитектор, отдельный от мира, каким хочет мыслить его (по аналогии с собой) Иван, а основание возводимого здания. Иван же упорствует в своей отдельности и безгрешности, и потому для него так непереносим его собственный грех, всею тяжестью обрушивающийся на него одного.

Всем вышесказанным можно объяснить и "великую неудачу" Достоевского — образ князя Мышкина. На земле человек не может существовать (если один) как Христос, но только как служитель Христов. (Т.е. не в гармонии, но в эпике.) Невинность и гармония Христа могли осуществиться только как невинность и гармония Бога — т. е. целого. Человек же — часть. И не будучи в состоянии объединиться с людьми в грехе и вине, ни взять на себя вину, часть обречена уходу в ту "гармонию", из которой была извлечена — в безумие, в идиотизм.

Необходимо сказать несколько слов об изменении функции и ценности молчания и слова в эпике по сравнению с гармонией. Отношения молчания и слова почти перевернуты в романе "Братья Карамазовы по сравнению с гармоническим состоянием в "Сне смешного человека". Объемлющим, включающим в себя истину слова и истину, большую слова, молчанием — молчанием гармонии и целого — обладает в романе только Христос. Недаром Иван скажет Алеше о молчащем Христе: "Так и должно было быть во всех даже случаях",— ведь не может целое возражать своей части и спорить с ней. Истина включает в себя все, часть же истины становится ложью. Так же и Алеша молча целует Ивана в ответ на высказанную им часть истины. Для людей единство и единение теперь происходит в слове. Молчание же как правило означает гордость, отъединение, презрение к тому, кого не удостаивают разговором. Например, о Федоре Павловиче: "Конечно, тот не очень-то даже и претендовал на это: каким-нибудь купчишкам или мещанам он и отвечать бы не стал. Тогда он

был горд и разговаривал не иначе как в своей компании чиновников и дворян, которых столь веселил" *(14, 92)*. Об отце Ферапонте: "Ходил очень странный слух, между самыми, впрочем, темными людьми, что отец Ферапонт имеет сообщение с небесными духами и с ними только ведет беседу, вот почему с людьми и молчит" *(14, 152)*. Ракитин Алешино отрешенное молчание тоже воспринимает как презрение к себе. Когда личность становится высшей ценностью, молчание служит одеждой и украшением души не хуже, чем слова. Но все же в слове легче проговориться, выговорить свою настоящую сущность. Федор Павлович говорит про Ивана: "Иван хвастун, да и никакой у него особой учености нет... да и особенного образования тоже нет никакого, молчит да усмехается на тебя молча,— вот на чем только и выезжает" *(14, 158)*. После разговора с Алешей Иван досадует: "Столько лет молчал со всем светом и не удостаивал говорить, и вдруг нагородил столько ахинеи" *(14, 242)*. Слово становится опасным для личности, желающей остаться отдельной, обособленной, слово чревато оговорками и проговорами, особенно слово надрыва — часто неожиданное для самого говорящего.

В эпической мироориентации слово становится посредником между отъединенными, особенно слово, идущее из души и принимаемое в душу. Поэтому роман захвачен стихией исповедального и проповеднического слова. Публичная исповедь перед старцем становится исповедью человека также и братьям своим и наставнику, а не только Богу, где принимающий исповедь — всего лишь передаточная инстанция. Постоянная, непрерывная исповедь старцу становится символом полного единения душ и воль, и формула связи старца с подвизающимся ему та же, что и формула любви. Сравним: "Старец — это берущий вашу душу в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от воли своей отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог, наконец, достичь, через послушание всей жизни, уже совершенной свободы, то есть свободы от самого себя, избегнуть участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя не

нашли" *(14, 26)*. А вот Митя говорит о своей любви к Грушеньке: "И томит она меня, любовью томит. Что прежде! Прежде меня только изгибы инфернальные томили, а теперь я всю ее душу в свою душу принял и через нее сам человеком стал!" *(15, 33)*. Стихия объединяющего слова, общение с "милыми сердцу" так органичны эпику, что старец Зосима учит и проповедует до последних минут своей жизни. "Столько лет учил вас, и, стало быть, столько лет вслух говорил, что как бы и привычку взял говорить, а говоря, вас учить, и до того сие, что молчать мне почти и труднее было бы, чем говорить, отцы и братия милые, даже и теперь при слабости моей",— пошутил он, умиленно взирая на толпившихся около него" *(14, 148)*. Эпику, привыкшему к беспрерывному общению с "братьями", тесно в границах собственной души, "выход" же за пределы происходит именно в слове. См., например, Алешину проповедь у Грушеньки: "Алеша проговорил все это в неудержимом порыве сердца. Ему надо было высказаться, и он обратился к Ракитину. Если б не было Ракитина, он стал бы восклицать один" *(14, 321)*.

На продолжении этой цитаты можно наглядно объяснить невозможность оставаться при анализе эпики в границах только эпики, а при анализе эпика — в границах только эпика. Ведь для "братства" нужно хотя бы два брата, эпика существует на связи человека и человека, человека и мира. Но в романном мире второй очень редко оказывается открытым, готовым к единению, желающим его. "...Ракитин поглядел насмешливо, и Алеша вдруг остановился" *(14, 321)*. Поэтому анализ "идеала" романа все время происходил на стыке собственно эпики и эпиков с "отъединенными", с теми, для кого еще не закончился "период всеобщего уединения".

Итак, на основании ценностей "универсум", где устойчивым состоянием мира будет являться состояние эпическое, высшей ценностью является "мир"[55], целое, единство; достижением единства с миром, включенностью в целое достигается бессмертие. Можно сказать, что эпика — это знание и признание закона гармонии существом, выделенным из мира. Этим определяется драматизм эпического мироотношения.

ТРАГИЗМ И ГЕРОИКА В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

В отечественном (особенно советском) литературоведении принято довольно широко использовать слово "трагический", поэтому любое ограничение может вызвать неприятие и раздражение, однако, в соответствии с принятым в работе словоупотреблением, трагическим героем у Достоевского можно назвать, пожалуй, только Раскольникова. Согласно определению, данному во Введении, трагизм заключается в наложении друг на друга двух ценностных ориентаций: эпической и героической. Именно такое "наложение", постоянное присутствие в сознании двух ценностных ориентаций имеет место в случае Родиона Романовича. Его "искушают", когда он ищет возможность продолжать свое существование и жизнь после совершения преступления, и другие ценностные ориентации, представленные теми, кого традиционно называют "двойниками" Раскольникова, но именно эти две определяют характер его мыслей и поступков на протяжении всего романа. Эпическая ориентация предстает в творчестве Достоевского как вера в Бога, героическая — в данном случае — как теория Раскольникова. Сразу можно обозначить отличие трагического героя от романтического — от героя, переходящего на основание ценностей "личность" — Ивана Карамазова, с которым Раскольникова настойчиво сближают многие исследователи. С точки зрения Ивана, **все** позволено, если нет Бога и бессмертия, т. е. личность окончательно обособлена и отделена от всего, сама себе "мера вещей", сама себе дает закон, а, вернее, не нуждается в законе, а признает только собственное хотение, волеизъявление. С точки зрения Раскольникова, если нет Бога, то есть его теория, которая полностью объясняет все развитие человечества и дает все основания для его окончательного и разумного устройства. А соответственно, "позволено" лишь претворять теорию в жизнь. Основой становится уже не личность с ее произволом, но тео-

рия, всесильная потому, что она верна. Не личность, а теория создает (описывает) закон — общезначимый, обязательный для всех, в том числе и для личности, создающей теорию. Основание для убежденности в истинности своей теории Раскольников находит в "законе природы". Причем, как обычно в героической мироориентации, исходя из одного закона, он пытается объяснить и преобразовать все мироздание. Иван же взбунтуется и против "законов природы"; для него, как и для главного действующего лица "Записок из подполья", в "каменной стене" нет ничего успокающего и примиряющего, скорее даже наоборот, ибо он сам себе закон, а тут наталкивается на ограничение своей "безграничности".

Из этого будут вытекать как следствия все различия в поведении и ощущениях этих, казалось бы, столь близких героев. Если для Ивана самое страшное — оказаться подлецом, трусом, заслужить презрение, то Раскольников согласен скорее снести презрение по отношению к себе, чем по отношению к свой теории, ему легче счесть себя подлецом и "вошью", чем признать свою теорию неверной. В конце романа он так и рассуждает: мол, я подлец и не вынес первого шага, не к первому разряду людей принадлежу, но в теории нет ошибки, а следовательно, и преступление мое только потому преступление, что я (именно я — не имеющий права) совершил то, что позволено только право имеющим. Отсюда же и сюжетная разница их судеб: Иван — теоретик, не совершающий преступления своими руками, ибо не может себе позволить оказаться подлецом и предпочитает себя "морочить", Раскольников же, по словам Порфирия, себя долго не морочил, разом до последних столбов дошел. Итак, для Раскольникова самое главное не его личность, а теория, позволяющая ему (позволяющая вообще) сделать мир счастливым.

Характерно, что советское литературоведение старалось лишить Раскольникова "права" на такую, устраивающую счастье человечества, идею. В этом смысле тоньше и проницательнее всех оказался Ю.Ф.Карякин, разом отказавший Раскольникову в стремлении действовать на благо человечества и сведший все его цели к чисто личным, эгоистическим. Карякину очень нужно было доказать, что

истинные, светлые цели (переустройство человечества на справедливых началах) несовместимы с дурными средствами. Он хорошо понимал, каким ударом по социалистической и — шире — по гуманистической идее является роман "Преступление и наказание", если только допустить, что Раскольников действовал "на благо человечества". "Бесчеловечная, антинародная идея Раскольникова,— пишет Карякин,— является еще не просто несоциалистической, она и **антисоциалистична**. И как раз прямо против социалистов и нацелены его слова: "Несу, дескать, кирпичик на всеобщее счастье и оттого ощущаю спокойствие сердца. Ха-ха! Зачем же вы меня-то пропустили? Я ведь всего однажды живу, я ведь тоже хочу..."[56] Однако Юрий Федорович в увлечении опускает начало цитаты, а ведь слова, которые Раскольников говорит прямо перед приведенными, меняют смысл высказывания на противоположный: "За что давеча дурачок Разумихин социалистов бранил? Трудолюбивый народ и торговый; "общим счастьем" занимаются... Нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться "всеобщего счастья". Я и сам хочу жить, а то уж лучше и не жить. Что ж? Я только не захотел проходить мимо голодной матери, зажимая в кармане свой рубль, в ожидании "всеобщего счастья". "Несу, дескать, кирпичик на всеобщее счастье и оттого ощущаю спокойствие сердца"[57]. Интересно, во имя каких благих целей Юрий Федорович пользовался такими средствами? Однако, по большей части, критики более наивны и откровенны. Вот что пишет, например, Н. Кашина в книге, вышедшей в 1986 году: "Идея необходимости переустройства мира подготовлена экспозицией романа. Она не может не возникнуть и в сознании читателя и в сознании главного героя. Достоевский с необычайной силой нагнетает ужас социального зла в преддверии преступления Раскольникова. Здесь и трагедия Мармеладовых — нищета, Сонина гибель, пьянство Мармеладова от безысходности и безнадежности положения семьи, здесь вставные щемящие эпизоды с девочкой на бульваре, столь же реальные многозначительные воспоминания Раскольникова об избиваемом ямщике и сон о забитой лошади. Все это неминуемо (!) ставит мыслящего человека перед необ-

ходимостью действовать. И Раскольников действует, имея в виду и цель воздействия на дурную действительность. С этой точки зрения действие, субъективно направленное на улучшение социальной среды (это, по-видимому, убийство старухи имеется в виду? — *Т. К.*), вступает в противоречие с дурной необходимостью мириться с существующим положением, чтобы лично не погибнуть физически, не совпадает с высокой необходимостью социальной борьбы. Ошибка Раскольникова не в том, что он нарушил закон человеческой природы, ломая "натуру" во имя теории, а в том, что он избрал ложную теорию"[58]. Замечательно, все-таки, сказал Дмитрий Урнов на обсуждении книги Ю. Ф. Карякина "Достоевский и канун XXI века": "Мы рассуждаем так, словно Достоевский, что называется, с нами. А он вовсе не с нами, он против нас!"[59]

Итак, предположим, что Раскольников нигде не врет, и все четыре его объяснения верны, и он "только не хотел проходить мимо горя матери, зажимая свой карман в ожидании всеобщего счастья". Именно он не хочет его ожидать, а хочет иметь возможность исполнить сейчас и немедленно. Он, как и эмоциональный двойник его — Катерина Ивановна — хочет справедливости немедленно и во что бы то ни стало. Ее жажда справедливости и вера в нее таковы, что если даже дети плачут от голода, она все равно их бить принимается, или, как будет сказано в другом месте, она до того возжелала всеобщего счастья, что и стала требовать, чтобы все не смели быть несчастными. И Раскольников, не желая уже надеяться на то, что кто-то все устроит, начинает действовать сам. Это в символической форме дано в сне Раскольникова перед преступлением. Видя общий грех людей, избивающих лошадку, он сначала кидается за помощью к отцу, затем к мудрому старику, но поняв, что они ничего не могут или не хотят сделать, бросается защищать лошадку и наказывать обидчика сам. Но лошадка уже мертва, а обидчик даже не замечает его кулачков, и, наконец, отец ловит его и вытаскивает из ада и содома, в который он вверг себя своей ненасытной жаждой справедливости. Это момент, в который он теряет веру в могущество отца и способность его устроить так, чтобы страдания не было. Это момент, в который он теряет Бога.

Эта идентичность отца с богом заметна во многих местах романа. (Аналогичное наблюдение было сделано Г. Украинским в его докладе на XIV Достоевских чтениях в Ленинграде. Доклад назывался "Кто отец Раскольникова". Украинский, правда, считает, что отец Раскольникова — отец всех верующих Авраам, но эти два вывода на самом деле друг другу не противоречат.) Смерть отца делает Раскольникова "единственным упованием и надеждой" его сестры и матери, он теперь "их все" — т. е. вершитель их судеб, тот, для кого всем жертвуют, но потому, что на него лишь и надеются. Написав ему об этом, Пульхерия Александровна беспокоится в конце письма, не посетило ли его модное безверие, и просит вспомнить, как они молились вместе, **когда был жив отец Раскольникова.** Вера, благодать напрямую соотносятся здесь с жизнью отца — Бога. Но ныне отец — Бог "умер" в сердце Раскольникова, хотя он постоянно помнит о Нем. Он знает, что это — единственное препятствие его теории, ибо если есть Бог, то на его вопрос нет ответа, а есть только Сонечкино недоумение: кто же меня поставил судить, кому жить, кому умереть. И он хочет убедить Соню в том же, в чем убедился сам, наблюдая гибель лошадки: Бог (отец) бессилен что-либо изменить. Интересно, что Соне истина открыта напрямую, до некоторых героев (до Лужина, например) ей вовсе не достучаться, а мятущемуся Раскольникову Бог посылает сны — притчи (сон снится и Свидригайлову, но ему скорее — сон-испытание). Как Иисус непосвященным и неготовым говорил притчами. Но притчи могут быть не поняты, неверно истолкованы.

Раскольников пугает Соню Божиим отсутствием, он настойчиво пытается заставить ее взять решение всех вопросов на себя, потому что знает, что "если тут замешался Бог, то пиши пропало". Только отсутствие Бога дозволяет человеку карать чужой грех, а не сочувствовать ему. Мы говорили об особой, объединяющей роли греха в "Братьях Карамазовых". Но уже в "Преступлении и наказании" такое "восстание" на народный грех, как в сне Раскольникова, не только бесполезно, но и опасно, отделяет его от людей и лишает сознания собственного греха, дозволяет ходить "бледным ангелом". Интересна перекличка имен

главного действующего лица убийства лошади и маляра, который примет на себя преступление Раскольникова. Николка "смрадно-грешный", избивающий тварь Божию, но и Николка, сознающий, что нет чужого греха, и знающий одну форму отношения ко греху — взять грех на себя. Это как бы два лика одного народа, в самой низости своей хранящего правду Божию. Ведь именно безбожие Раскольникова вызывает ужас и ненависть у каторжников, которые были гораздо преступнее его, но как бы чувствовали, что в его неосознании собственного греха таятся поистине ужасные возможности. Именно не в самом грехе, а в потере ощущения грешности греха, в разрешении крови **по совести** — т. е. если надо, в соответствии с теорией, для блага всего человечества — и заключается угроза, которую чувствуют и которой боятся клейменые каторжники. Ведь как только идея занимает место высшей ценности, так человек становится ценностью относительной. И обязательно появляется теория, так или иначе разделяющая человечество на два главных разряда: тех, которые могут убивать, и тех, которых могут убивать (эти делятся, как правило, еще на два разряда: одних нужно убивать обязательно, это вши на теле человечества (как сказала цитированная выше исследовательница, для оздоровления социальной среды); вторых убивать не нужно, но можно, если уж под руку подвернутся. (Как известно, революций с чистыми руками не делают.) Так что зря очень уж пытались отделить Раскольникова от прочих благодетелей человечества. Его идея, как это часто у Достоевского, просто выносит на поверхность основу любой теории в этом роде, в то время как в действительности они (теории) будто бы занимаются другими вещами, оставляя скрытым свой главный тезис. (А скорее всего, мы просто перестали ощущать его остроту. Ведь понятно, что в определенных религиозных течениях человеком считается, допустим, только христианин (да еще определенной конфессии), в марксизме — только сознательный рабочий, в гитлеризме — только сознательный немец и т. п.) Убийство же, пожалуй, самая древняя форма усечения мира (усечение мира, как мы помним, является в героике способом его гармонизации). Большинство подвигов Геракла направлены именно на

очищение земли от чудовищ. Так что способ мышления о мире Раскольникова, проявляющийся с первых же страниц романа, в этом смысле ничего нового из себя не представляет. ("Злоба накипала в нем все сильнее и сильнее, и если бы теперь встретился с ним господин Лужин, он, кажется, убил бы его!" *(36)*. "Если Свидригайлов что-нибудь интригует против Дуни,— то..." Раскольников до того устал за все это время, за весь этот месяц, что уже не мог разрешать теперь подобных вопросов иначе, как только одним решением: "Тогда я убью его",— подумал он в холодном отчаянии" *(355)*.)

В системе, где столь большое значение получает теория, естественно, первое место по значению отводится разуму, логике, рассудку. Эмоция, порыв, интуиция отвергаются. Между тем в мышлении и поведении Раскольникова в высшей степени присутствует и то и другое. В этом смысле интересно посмотреть, как он реагирует на собственные благодеяния. Два примера. Раскольников проводил домой Мармеладова. "Уходя, Раскольников успел просунуть руку в карман, загреб сколько пришлось медных денег, доставшихся ему с разменянного в распивочной рубля, и неприметно положил на окошко. Потом уже на лестнице он одумался и хотел было воротиться. "Ну что это за вздор такой я сделал,— подумал он,— тут у них Соня есть, а мне самому надо". Но рассудив, что взять назад уже невозможно и что все-таки он и без того бы не взял, он махнул рукой и пошел на свою квартиру" *(25)*. Раскольников отдал городовому двадцать копеек на извозчика, чтобы тот довез до дому обманутую девочку. "В эту минуту как будто что-то ужалило Раскольникова; в один миг его как будто перевернуло.— Послушайте, эй! — закричал он вслед усачу. Тот оборотился.— Оставьте! Чего вам? Бросьте! Пусть его позабавится (он указал на франта). Вам-то чего? Городовой не понимал и смотрел во все глаза. Раскольников засмеялся... "Двадцать копеек мои унес,— злобно проговорил Раскольников, оставшись один.— Ну пусть и с того тоже возьмет да и отпустит с ним девочку... И чего я ввязался тут помогать! Ну мне ль помогать? Имею ль я право помогать? Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то что? И как я смел отдать эти

двадцать копеек. Разве они мои?" *(42)*. Можно было бы отнести его речи к циническому взгляду на вещи, если бы не странное заявление: "и как я **смел** отдать эти двадцать копеек". По-видимому, мысли его идут в другом направлении. Может быть, направление его мыслей поможет понять высказывание Лебезятникова, отрицающего отдельные благодеяния, как не изменяющие ничего в общем ходе вещей. И действительно, дальнейшие рассуждения Раскольникова генерализуют проблему, ставят ее в масштабах государства и мира. "Разве я таких не видал? А как они делались? Да вот так и делались... Тьфу! А пусть! Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать. Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... Было бы, может быть, беспокойнее... А что коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?.." *(43)*. Раскольников собирается решить проблему радикально, и в этом смысле, конечно, не имеет права тратить на случайные благодеяния свои последние копейки.

Между тем каждую проблему надо решать конкретно, и чья-то рука ведет Раскольникова именно к такому решению занимающей его на данный момент проблемы. Сразу после получения письма от матери, осознав необходимость решительного шага для того, чтобы спасти сестру от грозящей ей участи, он отправляется к Разумихину. И ведь действительно, в Разумихине потом и окажется "всему исход". Но, осознав свой порыв, Раскольников удивляется ему и пугается его. "А куда ж я иду? — подумал он вдруг.— Странно. Ведь я зачем-то пошел. Как письмо прочел, так и пошел... На Васильевский остров, к Разумихину я пошел, вот куда... Да зачем, однако же? И каким образом мысль идти к Разумихину залетела мне именно теперь в голову? Это замечательно... Действительно, я у Разумихина недавно еще хотел было работы просить, чтоб он мне или уроки достал, или что-нибудь...— додумывал Раскольников,— но чем же теперь-то он мне может помочь? Положим, уроки достанет, положим, даже последнею копейкой поделится, если есть у

него копейка, так что можно даже и сапоги купить, и костюм поправить, чтобы на уроки ходить... Ну а дальше? На пятаки-то что ж я сделаю? Мне разве того надобно? Право, смешно, что я пошел к Разумихину... Вопрос, почему он пошел теперь к Разумихину, тревожил его больше, чем даже ему самому казалось; с беспокойством отыскивал он какой-то зловещий для себя смысл в этом, казалось бы, самом обыкновенном поступке. "Что ж, неужели я все дело хотел поправить одним Разумихиным и всему исход нашел в Разумихине?" — спрашивал он себя с удивлением" *(43, 44)*. Это как те руки во сне, что пытаются вывести его из толпы, куда бросается он, чтобы спасти и защитить лошадку, но он вырывается из спасительных рук. ("Одна баба берет его за руку и хочет увесть; но он вырывается и опять бежит к лошадке" *(48)*.) "Гм... к Разумихину,— проговорил он вдруг совершенно спокойно, как бы в смысле окончательного решения,— к Разумихину я пойду, это конечно... но — не теперь ...Я к нему на другой день после **того** пойду, когда **то** будет кончено и когда все по-новому пойдет..." И вдруг он опомнился. "После **того**,— вскрикнул он, срываясь со скамейки,— да разве **то** будет?" *(44—45)*. Стремление найти исход в теории, а не в человеке — вот один из характернейших признаков героической мироориентации. Но Раскольников, как трагический герой, стремится совместить два исхода, два решения, два начала "новой жизни".

Несмотря на своего рода мономанию, овладевшую Раскольниковым, другая ценностная ориентация, существование другой иерархии ценностей, в которой и он жил когда-то, постоянно ощущается с первых страниц романа. Эта другая ценностная ориентация существует сначала как смутное воспоминание, припоминание чего-то из прошлого его (из того детства, когда жил еще отец, когда Бог был в душе). Она еще не названа, не определена, существует скорее как чувство, чем как мысль, и в ее истолковании еще можно ошибиться. Все начинается, пожалуй, со звонка колокольчика перед квартирой старухи. "Звонок брякнул слабо, как будто был сделан из жести, а не из меди. В подобных мелких квартирах таких домов почти все такие звонки. Он уже забыл звон этого колокольчика, и теперь этот осо-

бенный звон как будто вдруг ему что-то напомнил и ясно представил..." *(8)*. Хотя в квартире старухи Раскольников все высматривает с расчетом на будущее ограбление, когда он выходит за дверь, то, кажется, готов отказаться от своего намерения. "Раскольников вышел в решительном смущении. Смущение это все более и более увеличивалось. Сходя по лестнице, он несколько раз остановился, как будто чем-то внезапно пораженный. И наконец, уже на улице, он воскликнул: "О Боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! — прибавил он решительно.— И неужели такой ужас мог прийти мне в голову? На какую грязь способно, однако, мое сердце! Главное: грязно, пакостно, гадко, гадко!.. И я целый месяц..." Но он не мог выразить ни словами, ни восклицаниями своего волнения. Чувство бесконечного отвращения, начинавшее давить и мутить его сердце еще в то время, как он только шел к старухе, достигло теперь такого размера и так ясно выяснилось, что он не знал, куда деться от тоски своей" *(10)*. От слабого звона колокольчика ищет он спасения в стакане пива в распивочной, этим "укрепляющим" напитком избавляясь от гнетущей и раздирающей его тоски — тоски человека, находящегося в глубокой нерешительности, человека, обнаружившего себя в разорванном и противоречивом мире, лишенном для него всякой цельности и единства.

Для Раскольникова, как для личности трагической мироориентации, весь мир, пространство мира поделено на две части, на два ряда противостоящих друг другу ценностей, на два пространства: пространство церкви и пространство кабака. В его сне, раскрывающем истоки его миросозерцания, они наиболее четко противопоставлены. "Местность совершенно такая же, как уцелела в его памяти: — даже в памяти его она гораздо больше изгладилась, чем представлялась теперь во сне. Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак, большой кабак, всегда производивший на него неприятнейшее впечатление и даже страх, когда он проходил мимо его, гуляя с отцом. Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали,

ругались, так безобразно и сипло пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожи... встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал. Возле кабака дорога, проселок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда такая черная. Идет она, извиваясь, далее и шагах в трехстах огибает вправо городское кладбище. Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он два раза в год ходил с отцом и матерью к обедне, когда служили панихиды по его бабушке. ...Он любил эту церковь и старинные в ней образа, большею частию без окладов, и старого священника с дрожащею головой" *(46)*. Ребенок любит церковь и боится и ненавидит кабак, но дорога к церкви лежит мимо кабака, и именно перед ним — пыльная и черная дорога — место покаяния. (Потом, в сцене покаяния: "Он поцеловал эту грязную землю" *(405)*.) Раскольников должен выбирать ибо он не знает, что оба эти ряда ценностей включены в целое мира. Он любит храм, но отец его, ведущий его в церковь, его Бог, бессилен перед бушующей толпой, бессилен остановить убийство лошадки, которую решил прикончить Миколка по той странной причине, что она сердце ему надрывает. Видя бессилие своего Бога, Раскольников присоединяется к кабаку. Он пытается войти в грязный кабак своего сна, ища там подкрепления сил для намеченного, он думает, что кабак, так же как и в его сне, противопоставлен церкви, он хочет объединиться с убивавшими. "Никогда до сих пор не входил он в распивочные, но теперь голова его кружилась, и к тому же палящая жажда томила его. Ему захотелось выпить холодного пива, тем более, что внезапную слабость свою он относил и к тому, что был голоден. Он уселся в темном и грязном углу, за липким столиком, спросил пива и с жадностью выпил первый стакан. Тотчас же все отлегло, и мысли его прояснели. "Все это вздор,— сказал он с надеждой,— и нечем тут было смущаться! Просто физическое расстройство! Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря — и вот в один миг крепнет ум, яснеет мысль, твердеют намерения! Тьфу, какое все это ничтожество!.." Но, несмотря на этот презрительный плевок, он глядел уже весело, как будто внезапно освободясь от какого-то ужасного бремени, и дружелюбно

окинул глазами присутствующих" *(10—11)*. Л.В.Левшун заметила, что кусок сухаря и стакан пива напоминают о причастии. И действительно, хотя Раскольников "нарушает благочиние", "несмотря на плевок" — причастие подействовало, освободило Раскольникова от тяжести и тоски. За причастием следует и проповедь — из уст Мармеладова, бесполезного и заедающего жизнь Сонечки и Катерины Ивановны с детьми, слышит Раскольников о важности каждого, самого малого и пропащего, слышит великую истину о Едином Судии — о Том, Кто всех понял и пожалел, и потому только Ему подсудно все. В этом пьяном человеке соединяется несоединимое с точки зрения теории, с точки зрения "логики" — "заедание" чужого века с болезненной нежностью к своим близким, к тем, кого он обирает и голодать заставляет. И это совмещение того, что **не должно** совмещаться, возбуждает опять прежнюю тоску в Раскольникове. "Мармеладов остановился, хотел было улыбнуться, но вдруг подбородок его запрыгал. Он, впрочем, удержался. Этот кабак, развращенный вид, пять ночей на сенных барках и штоф, а вместе с тем эта болезненная любовь к жене и семье сбивали его слушателя с толку. Раскольников слушал напряженно, но с ощущением болезненным. Он досадовал, что зашел сюда" *(19)*.

В "действительности" романа (если позволительно так выразиться) кабак и церковь оказываются не противостоящими друг другу, а одним, пространство церкви на наших глазах преобразуется в пространство кабака (в "Эпилоге", когда в церкви каторжные бросятся на Раскольникова), а кабак становится церковью. Даже более того, как и в приведенном выше примере это именно одно и то же пространство одновременно. Так это и в описании жилища Сони, и в сцене смерти Мармеладова. "Меж тем комната наполнилась так, что яблоку упасть было негде. Полицейские ушли, кроме одного, который оставался на время и старался выгнать публику, набравшуюся с лестницы, опять обратно на лестницу. Зато из внутренних комнат высыпали чуть не все жильцы госпожи Липпевехзель и сначала было теснились только в дверях, но потом гурьбой хлынули в самую комнату. Катерина Ивановна пришла в исступление.— Хоть бы умереть-то дали спокойно! — закричала

она на всю толпу,— что за спектакль нашли! С папиросами! Кхе-кхе-кхе! В шляпах войдите еще!.. И то в шляпе один... Вон! К мертвому телу хоть уважение имейте!.. В это время послышались еще шаги, толпа в сенях раздвинулась, и на пороге появился священник с запасными дарами, седой старичок. За ним ходил полицейский, еще с улицы. Доктор тотчас уступил ему место и обменялся с ним значительным взглядом... Все отступили. Исповедь длилась очень недолго. Умирающий вряд ли хорошо понимал что-нибудь; произносить же мог только отрывистые, неясные звуки. Катерина Ивановна взяла Лидочку, сняла со стула мальчика и, отойдя в угол к печке, стала на колени, а детей поставила на колени перед собой. Девочка только дрожала; мальчик же, стоя на голых коленочках, размеренно подымал ручонку, крестился полным крестом и кланялся в землю, стукаясь лбом, что, по-видимому, доставляло ему особенное удовольствие. Катерина Ивановна закусывала губы и сдерживала слезы; она тоже молилась, изредка оправляя рубашечку на ребенке и успев набросить на слишком обнаженные плечи девочки косынку, которую достала с комода, не вставая с колен и молясь. Меж тем двери из внутренних комнат стали опять отворяться любопытными. В сенях же все плотнее и плотнее стеснялись зрители, жильцы со всей лестницы, не переступая, впрочем, за порог комнаты. Один только огарок освещал всю сцену" *(140—143)*.

Но Раскольников не воспринимает этой целостности мира, ведь хотя Божий закон и присутствует в его сознании, но он еще не понимает его по-настоящему. Это проявляется и в его реакции на собственные благодеяния. Если не взял на себя всей ответственности, то нечего и благодетельствовать. Пусть живут, как могут. И в этом смысле можно истолковать его слова про "не мои" деньги. Деньги получены в заклад за отцовские часы. Деньги отцовы, то есть Боговы. Если он оставляет все на устроение Бога, то нечего и благодетельствовать (как ему кажется). Потому он и Соню с самого начала считает такой же, как он сам, переступившей, то есть взявшей на себя ответственность, что не может для себя совместить упования на Бога с деланием для ближнего — с самостоятельным действием. Его

страшно удивляет, что она не отказывается от Отца Небесного, несмотря на то, что ей самой пришлось "переустраивать порядок на земле". Однако он просто не хочет замечать очевидных вещей. Достоевский намеренно подчеркнул одно обстоятельство: Раскольников оказывает помощь только деньгами отца (Бога), полученными за заклад отцовских часов или от матери, получающей пенсион за отца. За все время романа у него в руках будут только "отцовы" деньги (про которые он сначала спросит "разве они мои") и "его собственные" — награбленные. Но награбленные окажутся непригодными ни для жизни, ни для благодеяний, а про "отцовы" он в конце концов скажет "настоящие мои". Только Божьими средствами окажется возможным помочь ближнему, и эта помощь будет выходить всегда без рассуждений, импульсивно, неожиданно для самого помогающего, который при этом часто даже не знает, сколько он денег дает (потом рассчитывает, сколько оставил у Мармеладовых).

В тот момент, когда угроза продажи сестры в "законные наложницы" господину Лужину ставит Раскольникова перед необходимостью немедленно на что-то решиться и "грозная мысль" опять проносится у него в голове, Раскольникову как бы предлагается вариант Божьего решения: он сам, как Божие орудие, спасает "сестру" свою — чужую ему совсем девочку, в первый раз обманутую. И девочку из "процента" извлечь, и Дунечке в "процент" не попасть оказывается возможным единственным способом — найдя человека, который им поможет. Никакая теория их не спасет. ("Вам-то чего..." — закричит Раскольников городовому, как только мысль его станет "глобальной" и "теоретической".) Только Божьими средствами... Люди спасаются друг другом: Раскольников — девочку от нового надругательства, его — Соня — от отчаяния, одиночества и окончательного краха, его сестру — Разумихин, его сестра — Разумихина. Человек спасается человеком и никак иначе быть спасен не может, не нашедший человека гибнет (Свидригайлов). Героика могла бы найти свое положительное значение в жизни только в том случае, если бы оказалась направленной на конкретного человека, но и в этом случае "радиус действия" героики очень ограниченный. Героическое дейст-

вие должно быть обязательно одномоментным. Можно спасти детей из огня (как это делает Раскольников), даже и ничего не зная об этих детях и не любя их, но спасти человека для жизни можно только любовью (когда ему не нечто механическое грозит). Любящий же должен задаться вопросом, которому человек героической ориентации совершенно чужд, вопросом, которым задается Алеша Карамазов: что же кому из братьев нужно, в чем заключается их благо и чего ему каждому пожелать. У героя всегда есть твердые представления о счастье и стремление доставить другому это счастье любой ценой.

Героика, в случае ее индивидуальной направленности, стремится придать значение подвига делу, которое в эпике всего лишь естественно. Потому что эпику, знающему и понимающему закон целого, так же свойственно заботиться о другом, как цинику, например, свойственно заботиться о себе. И эпик делает это естественно и совершенно не героично. В "Преступлении и наказании" так просто даже антигероично. Даже Сонин поступок не воспринимается как героический (воспринимается так только Раскольниковым, да и то недолго), а что говорить о Лизавете, о кроткой Лизавете, которая обо всех заботится, начиная со своей сестры, злой и отвратительной до такой степени, что "молодые поколения наши" (как говорит Лужин) даже отказывают ей в праве на жизнь, и кончая каждым, кому от нее что бы то ни было нужно. То, что Соня отдает ради детей, которым голодная смерть грозит, Лизавета отдает любому "нуждающемуся" ("поминутно беременна").

Раскольников буквально раздираем между двумя ценностными ориентациями, между жаждой следовать общему закону, жаждой увериться в его справедливости и стремлением устроить мир по-своему, раз нет в нем никакой справедливости. Он никак не может на чем-нибудь остановиться окончательно. "А между тем, казалось бы, весь анализ, в смысле нравственного решения вопроса, был уже им покончен: казуистика его выточилась, как бритва, и сам в себе он уже не находил сознательных возражений. Но в последнем случае он просто не верил себе и упрямо, рабски, искал возражений по сторонам и ощупью, как будто кто его принуждал и тянул к тому. Последний же

день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать" *(58)*. Рабски искать возражений побуждает Бог (вспомним "раба Божия Родиона"), но кто же тянет без рассуждений? Есть ответ и на это, Раскольников сам скажет Соне: "Я знаю, это меня черт тянул". Бог оставляет свободную волю, несмотря на то что люди — рабы его ("**рабски** искать **возражений**"!), черт же, обещавший первым людям: "съешьте и будете как боги, знающие добро и зло", лишает людей свободы воли, ввергая их во время, в мир, где властвуют причинно-следственные отношения, где один поступок ведет за собой **необходимо** множество следствий, где человек уже во многом не волен выбирать[60]. Недаром это столь современное сравнение с машиной, затягивающей свою жертву. Свобода воли остается у человека до тех пор, пока он хоть сколько-нибудь обращен к Богу. Настолько же остается и ответственность, ибо совесть и есть закон от Бога, и "говорит" до тех пор, пока не прерывается общение человека с Богом. Но ее очень легко совратить любой теорией, как только такое общение прервано. Мало того, человек в таком состоянии действительно почти невменяем, ибо раз выбрав "своеволие" и заявив его, в дальнейшем он уже практически не властен. "Что-то" потянет, начнут сходиться разные события, да так, что и понять не успеет, что произошло, как уже совершит самое страшное. Раскольников во время размышлений своих об убийстве стал очень суеверен. Так и всегда бывает, когда человек утерял или не верит в общий закон бытия, во всеобщую связь вещей, но ощущает какие-то случайные и поверхностные связи и соответствия, не умея уже их ни правильно определить, ни истолковать. Случайные обрывки прежде единого мира создают перед ним жуткую и фантастическую картину. Может быть, именно так можно объяснить теорию Раскольникова о болезненном состоянии, овладевающем преступником до, во время и после совершения преступления. Поскольку это уход от Бога, своеволие, то иначе и быть не может, и в этом смыс-

ле даже намерение преступления должно порождать болезнь (если преступление эмоционально осознается как преступление, хотя бы логика и "вытачивалась, как бритва"). Болезненное состояние такого рода у Раскольникова возможно именно потому, что он переступил "одной ногой", как он сам про себя скажет, а другой остался в той ценностной ориентации, из которой хотел вырваться. Ибо "чистый" герой "замыкается" в новой ценностной системе и действительно "громит Тулон" и "забывает армию в Египте", не испытывая при этом неприятных эмоций. Раскольников же эмоционально постоянно пытается себя вести как не отлучивший себя от Бога. "Да когда ж это бывало,— восклицает он, получив повестку из полиции на другой день после совершения убийства,— никаких дел я сам по себе не имею с полицией! И почему как раз сегодня? — думал он в мучительном недоумении.— Господи, поскорей бы уж!" Он было бросился на колени молиться, но даже сам рассмеялся,— не над молитвой, а над собой" *(74)*. Действительно, человек, который только что переступил Божий закон, попытавшись установить свой собственный, обращается к Богу с молитвой. О чем? Ведь теперь его воля и его ответственность. Именно поэтому вся книга, начиная со второй части, в сущности, представляет собой путь Раскольникова в контору — признаваться (путь к Богу), но до конторы ему мешают дойти "героические помыслы" ("Мы еще поборемся"). Вот его мысли при самом первом посещении конторы, по повестке о неуплате долга: "Войду, встану на колени и все расскажу..." *(75)*. Следующий порыв, уже после инстинктивной радости спасения, настигает его здесь же, в конторе: "Странная мысль пришла ему вдруг: встать сейчас, подойти к Никодиму Фомичу и рассказать ему все вчерашнее, все до последней подробности, затем пойти вместе с ними на квартиру и указать им вещи, в углу, в дыре. Позыв был до того силен, что он уже встал с места, для исполнения. "Не обдумать ли хоть минуту? — пронеслось в его голове.— Нет, лучше и не думая, и с плеч долой!" *(82)*. Причем этот порыв приходит, когда его, после попытки говорить с людьми и открывать им обстоятельства свои, охватывает ощущение полнейшей отрезанности от людей — отторженность от Бога

оборачивается полнейшим одиночеством, "вечностью на скале". Эта отторженность, потом подтвержденная и во время свидания с родными, с первого раза сказалась и почувствовалась им решительно и окончательно. "Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его. Не низость его сердечных излияний перед Ильей Петровичем, не низость и поручикова торжества над ним перевернули ему сердце. О, какое ему дело теперь до собственной подлости, до всех этих амбиций, поручиков, немок, взысканий, контор и проч., и проч.! Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы, даже вряд ли прослушал бы приговор внимательно. С ним совершалось что-то совершенно ему незнакомое, новое, внезапное и никогда не бывалое. Не то чтоб он понимал, но он ясно ощущал, всею силою ощущения, что не только с чувствительными экспансивностями, как давеча, но даже с чем бы то ни было ему уже нельзя более обращаться к этим людям, в квартальной конторе, и будь это все его родные братья и сестры, а не квартальные поручики, то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним и даже ни в каком случае жизни; он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения. И что всего мучительнее — это было более ощущение, чем сознание, чем понятие; непосредственное ощущение, мучительное ощущение из всех до сих пор жизнию пережитых им ощущений" *(81—82)*. Это то состояние, которое в "Братьях Карамазовых" будет определено словами: "Страшно впасть в руки Бога Живаго", и его порыв признаться — попытка попросить эти руки, "чтоб его отпустили". Но руки не отпустят, пока он не наденет на себя креста, пока не победит свою гордость, которая заставляет его ходить "бледным ангелом", гордость, рождающуюся от того, что в определенной ценностной системе он сознает свою правоту.

Пока Раскольников не сможет выносить смеха, он не сможет вернуться к людям, вернуться к жизни. Роман "Преступление и наказание", такой мрачный и тяжелый, оказывается буквально наполнен смехом. Смех начинает преследовать героя с первой же страницы романа, с вос-

клицания пьяного, едущего на телеге из сна Раскольникова: "Эй, ты, немецкий шляпник". Затем над ним смеется Настасья, когда он заявляет, что "делает работу — думает". Над ним смеется старуха во сне и народ, который, оказывается, присутствует во время его попытки убийства. Над ним смеются на улице, когда он не замечает прохожих и экипажей, над ним смеются, когда он пытается всенародно покаяться, но не выдерживает не только осуждения, но даже осмеяния. Карякин неправ, говоря, что Раскольникова осмеивают на площади, потому что народ чувствует его неправоту, неистинность **его** идеи. Народ чувствует неистинность всего "возвышенного", всего, что претендует на **особое** место, что позволяет себе с презрением или брезгливостью отворачиваться или фыркать на то, что "ниже", и всегда соответственно на это реагирует. Но осмеяние — это и единственно возможное "прощение", включение обратно в народное тело частицы, которая вырвалась из него и нечестиво вознеслась над ним. Недаром во сне смех толпы достигает до Раскольникова снизу. Это, по определению М.М.Бахтина, "развенчание карнавального короля" и есть прощение, но "король" (а переряженность Раскольникова показана еще в первом восклицании — про "немецкого шляпника" — он тогда подумает, что надо шляпу непременно переменить, но так и пойдет к старухе "ряженым") не принимает такое прощение до тех пор, пока сам не развенчает себя. Смех над героем — над тем, кто, как лядащая кобыленка из сна Раскольникова, начинает лягаться — постоянно звучит в романе. Но этот смех прощения кажется герою (да и читателю героической ориентации) издевательством, надругательством над "возвышенной" идеей.

Вот один из эпизодов осмеяния и прощения, не принятого героем. Раскольников идет от Разумихина, к которому, как и собирался, зашел после убийства. (Как будто думая, что эти два "начала новой жизни" можно совместить!) "На Николаевском мосту ему пришлось еще раз вполне очнуться вследствие одного весьма неприятного для него случая. Его плотно хлестнул кнутом по спине кучер одной коляски, за то что он чуть-чуть не попал под лошадей, несмотря на то, что кучер раза три или четыре

ему кричал. Удар кнута так разозлил его, что он, отскочив к перилам (неизвестно почему он шел по самой середине моста, где ездят, а не ходят), злобно заскрежетал и защелкал зубами. Кругом, разумеется, раздавался смех.— И за дело! — Выжига какая-нибудь.— Известно, пьяным представится, да нарочно и лезет под колеса; а ты за него отвечай.— Тем промышляют, почтенный, тем промышляют... Но в ту минуту, как он стоял у перил и все еще бессмысленно и злобно смотрел вслед удаляющейся коляске, потирая спину, вдруг он почувствовал, что кто-то сует ему в руку деньги. Он посмотрел: пожилая купчиха, в головке и в козловых башмаках, и с нею девушка, в шляпке и с зеленым зонтиком, вероятно дочь. "Прими, батюшка, ради Христа" *(89)*. В этом эпизоде все символично, как и во многих подобных эпизодах романа. Раскольников, задумавшийся, погруженный в себя, идет не там, где ходят все люди и где принято ходить, идет, сосредоточившись на своих переживаниях и мыслях и не думая о идущей вокруг него жизни. Но жизнь заставляет себя заметить, и удар кнута возвращает его на его настоящее место с того, которое он занял потому, что ему так заблагорассудилось, а смех закрепляет это положение, делая его "одним из" (в высказываниях насмешников ситуация приобретает обобщающее значение, а в последней реплике уже и вовсе говорится о **таких, как он** (не о нем), и даже во множественном числе. Но ему тут же и дается милостыня (милость) и прощение — как только он "низведен" со своего "особого" места — и даже благодаря этому: "...подаче целого двугривенного он, наверно, обязан был удару кнута, который их разжалобил" *(89)*. Но он не принимает милостыню, как и не принимает себя "одним из". Следующее за этим эпизодом одно из самых таинственных мест романа может быть истолковано следующим образом. Раскольников видит купол собора, но эта величественная ("великолепная и пышная") картина всегда была полна для него духом немым и глухим. От нее веет холодом, потому что этот Божий дом мертв для Раскольникова, пуст с тех самых пор, как он понял, что Бог не может или не хочет устроить счастья на земле (в системе романа — это сон Раскольникова о лошади). Раскольников сам "дивился каждый раз

своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее" *(90)*. Но сейчас он поднимается над панорамой, поднимается над людьми и их Богом, оставляя далеко внизу волновавшие его вопросы и недоумения, действием своим разрешив сомнения и отвергнув Бога, и приняв на себя его роль. Это один из моментов, когда он отказывается от эпической мироориентации для героической. "В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь все это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и прежнее все, все... Казалось, он улетал куда-то вверх и все исчезало в глазах его... Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своем зажатый двугривенный. Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту" *(90)*. Характерно, что этот момент отречения маркирован эмоциональным прохождением через орбиту "юмор-трагизм": "Даже чуть не смешно ему стало и в то же время сдавило грудь до боли" *(90)*.

Решив "все покончить" и начать, наконец, новую жизнь, Раскольников выходит на улицу и направляется к "Хрустальному дворцу". Разумеется, название такое дано трактиру не случайно. Это один из наиболее употребимых в творчестве Достоевского символов прекрасного будущего, построенного по законам разума. Раскольников идет в трактир как в новую форму единения с людьми (он по дороге все пытается с кем-нибудь заговорить, как-то "влиться в общество"). Это-то здание оказывается в тексте своеобразным топографическим синонимом кабака из сна Раскольникова. Именно здесь мальчик, пытавшийся наказать Миколку за его преступление, превращается из наказывающего в наказуемого, из судьи в подсудимого, из преследователя в преследуемого. Раскольников пытается сплутовать и сыграть то, что положено ему пережить в реальности: допрос, покаяние, приход к контору. Он настойчиво пытается сделать так, чтобы он не пришел туда сам, а его привели, будто хочет быть не раскаявшимся — виновным, а потерпевшим — правым. Он пытается навязать людям

свой грех (даже худший грех — ибо грех убившего Каина больше каинова греха), а значит, снять **всю** его тяжесть со своих плеч, поделить его. Недаром по отношению к нему несколько раз прозвучит слово "выжига". Заметову он навязывает функцию следователя: "После скажу, какая макушка, а теперь, мой милейший, объявляю вам... нет, лучше: "сознаюсь"... Нет, и это не то: "показание даю, а вы снимаете" — вот как!" *(125)*. Функцию преследователей он пытается навязать работникам-малярам, т. е. тем, кто уже разделил его грех и за него страдает (мы знаем, что маляр Миколка уже находится под следствием). Мольба Раскольникова о том, чтобы разделили с ним тяжесть его греха, звучит и в звоне колокольчика, которым он отвечает на вопрос старшего работника: "Вам чего-с?" "Вместо ответа Раскольников встал, вышел в сени, взялся за колокольчик и дернул. Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз; он все прислушивался и припоминал. Прежнее мучительное, страшно безобразное ощущение начинало все ярче и живее припоминаться ему, он вздрагивал с каждым ударом, и ему все приятнее и приятнее становилось" *(134)*.

Возможен, наверное, ряд интерпретаций этого отрывка, но, видимо, есть здесь перекличка и с распространенным сюжетом предромантического и романтического романа: в колокол звонят искушаемые бесом монахи, прося молитв о себе у братии.

Раскольников стремится заговорить, войти в контакт с пьяными на площади, но кабак отторгает Раскольникова и смеется над ним, а он ходит, как ряженый, старающийся примкнуть к тем, кто действительно носит такой костюм. Раскольникова на протяжении романа постоянно принимают за пьяного, но всегда высказывается сомнение, действительно ли он пьян. Раскольников хочет выбирать и заставить выбирать других, он не понимает сути того мира, где люди убивают лошадь, а лошади убивают человека, где невозможно найти однозначно правого и виноватого, где возможно только прощение тех, кто понимает, что все едины во грехе; мира, где давно уже прозвучало: "Мне отмщение и Аз воздам". В этом мире пьяный не противопоставлен Богу, служителю Божьему, как считает Раскольников, а часто

сам является им. (Ср. Дунечкино: "Нам этого господина Бог послал, хоть он и прямо с какой-то попойки".) Пьян и мещанин — обвинитель Раскольникова, Раскольников же подчеркнуто трезв, особенно когда собирается "сражаться". Вот, может быть, подоплека рассуждений Разумихина о вранье и правде: пьяный знает, что он врет, и не претендует на истину в последней инстанции, но трезвый врет и себе верит. Пьяный знает, что пьян, грешный знает, что грешен, но страшен уверенный в своей праведности.

Раскольников пытается разделить, уложить в схему жизнь, а "живая душа" и туда и туда проникает, обе бездны разом захватывает. Раскольников пытается разделить своеволие и покорность, но для того, чтобы они приобрели новое качество — свободы, необходимо, чтобы они сочетались. Пушкин, прекрасно постигший закон эпики, понимал свободу как закон, добровольно над собой признанный. И, по-видимому, свобода может осуществляться только так, потому что своеволие без покорности оборачивается страшным рабством (вспомним, как "затягивало" Раскольникова). Но для Раскольникова "взбунтовавшаяся покорность" (механическое сочетание) всего лишь игра природы, в "которой не отказано и корове". Так героика разрывает цельный мир, создает вопросы и проблемы там, где на самом деле нет ни вопросов, ни проблем. Раскольников чувствует, но отказывается ясно видеть то, что видит и на что указывает Порфирий Петрович: если создал свою теорию, то как можешь веровать в Бога? Разумихин верно замечает, что разрешение крови по совести опаснее, чем даже официальное разрешение кровь проливать, ибо оно означает переход в иную систему ценностей, где человеческая жизнь приносится в жертву теории, во всяком случае, занимает в иерархии ценностей подчиненное место. Если в эпике жизнь каждого необходимо и очень высоко ценится, поскольку целое невозможно без каждой своей частицы, то для героики нет ничего, что определяло бы высокую ценность человеческой жизни. В "структуре" "детали" заменяемы, т. е. каждая отдельная жизнь оказывается принципиально неценной, а ценность отдельного человека определяется посторонними, привходящими вещами, как говорит Раскольников, "смотря по размерам идеи".

Герой пытается устроить мир "по справедливости". Но это требование оборачивается только страданиями для героя и окружающих его людей. Мало того, самих людей героической ориентации в романе оказывается возможным любить только **вопреки** справедливости. Любить Раскольникова — убийцу. Любить Катерину Ивановну, продавшую свою падчерицу. И удается это именно не думающей о справедливости Соне — ибо для нее справедливость оказывается всего только частностью в восприятии человека и мира. Соня воспринимает стремление к справедливости как черту детскую, как желание, происходящее от непонимания мира. Вот как она отвечает на провокацию Раскольникова: "Катерина Ивановна вас чуть не била, у отца-то?" "Била! Да что вы что! Господи, била! А хоть бы и била, так что ж! Ну так что ж? Вы ничего, ничего не знаете... Это такая несчастная, ах, какая несчастная! И больная. ...Она справедливости ищет... Она чистая. Она так верит, что во всем справедливость должна быть, и требует... И хоть мучайте ее, а она несправедливого не сделает. Она сама не замечает, как это все нельзя, чтобы справедливо было в людях, и раздражается... Как ребенок, как ребенок! Она справедливая, справедливая!" *(243)*. Катерина Ивановна бьет детей, если они плачут, даже хотя бы и от голода,— не по той ли же самой причине, по которой Миколка убивает лошадку — сердце надрывают... Кроме того, справедливость оказывается, разная бывает: Раскольников убивает Алену Ивановну "по справедливости". Это словечко мелькнет еще в разговоре студента с офицером: "Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты **сам** старуху или нет? — Разумеется, нет! Я для справедливости... Не во мне тут и дело...— А по-моему, коль ты сам не решаешься, так нет тут никакой и справедливости!" *(55)*. Офицер отказывается решать вопрос в общем случае, требует конкретного разрешения, и оказывается, что то, что "справедливо" в общем случае, не проходит в частном. Для Раскольникова же "справедливость" обосновывается математически: "Потому, в-третьих,— говорит он, объясняя сам себе, почему он "эстетическая вошь" и не более,— что возможную справедливость положил наблюдать в исполнении, вес, и меру, и

арифметику: из всех вшей выбрал самую наибесполезнейшую и, убив ее, положил взять у ней ровно столько, сколько мне надо для первого шага, и ни больше ни меньше..." *(211)*. Порфирий предлагает Раскольникову поступить по справедливости — учинить явку с повинной. "Коли такой шаг сделали, так уж крепитесь. Тут уж справедливость. Вот исполните-ка, что требует справедливость" *(351)*. А Раскольников не находит в этом справедливости. "Не будь ребенком, Соня,— скажет он Софье Семеновне в ответ на ее требование покаяться.— В чем я виноват перед ними? Зачем пойду? Что им скажу? Все это один только призрак... Они сами людей миллионами изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня!.. Не пойду" *(323)*. Так что выходит, что справедливость — вещь относительная: смотря откуда считать. Поэтому обо всех рассуждениях Раскольникова насчет справедливости можно только восклицать, как Соня, "не так", "не то". Ведь вопросы, неразрешимые для него и "пустые" для Сони, возникают из понятий разорванного и усеченного мира, мира, который должен быть устроен по человеческому разумению, но не устраивается по нему. Вообще, романы Достоевского воспринимаются так трагично современным читателем потому, что давно и основательно вкоренен в культуру героический способ отношения к миру. Мы оказываемся перед неразрешимыми противоречиями вместе с Раскольниковым и не умеем услышать ту культурную традицию, в которой такие вопросы просто не возникают. Справедливо или несправедливо, чтобы Раскольникова судили те самые люди, которые сами губят своих ближних? А Соня, когда посылает Раскольникова сознаваться, не о справедливости думает, а о том, что если он "страданием себя искупит, то Бог ему опять жизни пошлет". "А жить-то, жить-то как будешь? Жить-то с чем будешь? — Восклицала Соня.— Разве это теперь возможно? Ну как ты с матерью будешь говорить? (О, с ними-то, с ними-то что теперь будет!) Да что! Ведь ты уж бросил мать и сестру. Ведь вот уж бросил же, бросил. О Господи!.. Ну как же без человека-то прожить! Что с тобой теперь будет!.. Замучаешься, замучаешься..." *(323)*. Как по справедливости: Лужину жить и делать мерзости или умирать Катерине Ивановне?

"Зачем вы спрашиваете, чему быть невозможно? — с отвращением сказала Соня.— Да ведь я Божьего промысла знать не могу... И к чему вы спрашиваете, чего нельзя спрашивать? К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто меня тут судьей поставил: кому жить, кому не жить?" *(313)*. Но мы живем в недрах той культуры, которая оставила за собой — за людьми, за отдельным человеком (конечно, как "представителем" общества) — право решать: кому жить, кому умирать. Поэтому нам продолжает слышаться в словах Сони бессмысленный лепет, хотя мы и признаем, что она "нравственнее" Раскольникова. Мы все настаиваем на справедливости...

Самая страшная беда героя и всех, кто его окружает,— в его непоколебимой уверенности в собственной правоте — именно исходящей из чувства справедливости. Раскольников уверен в своей правоте и в своем превосходстве над теми, для кого "лить кровь — закон", перед теми, кто его дураком назовет за то, что деньгами не сумел воспользоваться. Уверен в той же степени, как когда говорит с презрением Свидригайлову: "Вы подслушивали!?" В том-то и дело, что в усеченном мире героики может быть создана самая невероятная иерархия ценностей, ибо основание произвольно. Как у В. И. Ленина — нравственно все, что выгодно рабочему классу. Запросто может получиться, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонок можно "лущить чем попало" — правда, не для своего удовольствия, как неточно заметит Свидригайлов, "не для своей плоти и похоти", как будет "объяснять Провидению" Раскольников, а для великой и благой цели и "смотря по размерам идеи" — арифметический принцип, принцип справедливости, строго соблюдается.

Уже было сказано, что собственно весь путь Раскольникова со второй по шестую части романа — это путь в контору. Он с самого начала знает, что его спасение в том, чтобы "донести на себя". Но его пугает смех, пугает то, что его подвига, его возвышенной идеи не оценят, он постоянно боится быть осмеянным и низведенным с пьедестала. В этом смысле может быть истолкован второй сон Раскольникова, приснившийся ему после того, как он

признал себя "тварью дрожащей" и вспомнил и пожалел Лизавету. В этом сне Раскольникову дается возможность не совершить преступление. Он бьет и бьет по голове старушонку, но от ударов его столько же вреда, как от брыкания и лягания кобыленки в его первом сне. Он думает, что может убить и что его боятся, но оказывается, что он бессилен совершить преступление и над ним смеются. "Он постоял над ней: "боится!" — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шелохнулась от его ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась,— так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шопот из спальни раздавались все сильнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят,— но все притаились и ждут, молчат..." *(213)*. Он обнаруживает, что старуха живая, когда заглядывает ей **снизу** в лицо — пока он смотрел сверху вниз, она для него и живая была — мертвая ("деревянная"). Смех прощает его и уравнивает с людьми, которые ждут, что он спустится к ним, смешается с ними, тоже будет "голова с головой" — но ему дорог его смертоносный пьедестал. Раскольников боится смешаться с толпой, с "тварью дрожащей", все надеется, что, может быть, он еще "человек". "Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся" *(213)*. Раскольников бежал из сна, бежал от возможности соединения с людьми — для того чтобы встретиться со Свидригайловым. "Он тяжело перевел дыхание,— но странно, сон как будто все еще продолжался: дверь его была отворена настежь, и на пороге стоял со-

всем незнакомый ему человек и пристально его разглядывал" *(213—214)*. Свидригайлов — не "двойник" Раскольникова, как его очень часто трактуют, а вариант "исхода" — выход на иное основание ценностей — "личность". Пока Родион Романович боится и не хочет "быть как все", пока он бежит от людей, пока он бежит от Сони, чей вариант исхода — жизнь и возвращение к людям, он будет приходить к Свидригайлову. В романе подчеркнута важность его прихода к Свидригайлову, важность не на событийном, а на бытийном уровне. "Странное дело, никто бы, может быть не поверил этому, но о своей теперешней, немедленной судьбе он как-то слабо и рассеянно заботился. Его мучило что-то другое, гораздо более важное, чрезвычайное,— о нем же самом и не о ком другом, но что-то другое, что-то главное... А между тем он все-таки спешил к Свидригайлову: уж не ожидал ли он чего-нибудь от него **нового**, указаний, выхода? Не судьба ль, не инстинкт ли какой сводит их вместе? Может быть, это была только усталость, отчаяние; может надо было не Свидригайлова, а кого-то другого, а Свидригайлов только так тут подвернулся. Соня? Да и зачем бы он пошел теперь к Соне? Опять просить у ней ее слез? Да и страшна была ему Соня. Соня представляла собой неумолимый приговор, решение без перемены. Тут — или ее дорога, или его. Особенно в эту минуту он не в состоянии был ее видеть. Нет, не лучше ли испытать Свидригайлова: что это такое? И не мог он не сознаться внутри, что и действительно тот на что-то ему давно уже как бы нужен" *(354)*.

Раскольников как бы испытывает это последнее основание ценностей — смог ли бы он существовать на нем, и выясняет, что не смог бы, что подтверждается и "диагнозом", который ставит ему Свидригайлов: "А шельма, однако ж, этот Раскольников! Много на себе перетащил. Большой шельмой может со временем быть, когда вздор повыскочит, а теперь **слишком** уж жить ему хочется! Насчет этого пункта этот народ — подлецы" *(390)*. Это "слишком хочется жить" — и есть то, что будет основанием для воскресения героя к новой жизни. Вообще в романе (да, пожалуй, и во всем творчестве Достоевского) центральное противоположение: идея — жизнь. Следование идее превращает жизнь в

больное, эфемерное, полубредовое существование; это существование Раскольникова на протяжении практически всего романа, исключая эпилог, самый конец эпилога, где Раскольников наконец переходит на устойчивое положение на основании ценностей "мир", перестает стоять одной ногой на одном основании ценностей, другой на другом. Тогда он сможет поклониться человеку, а не "страданию человеческому" (да еще непременно **всему**), тогда, наконец, спасенный человеком, он откроет в душе другого неиссякаемый источник жизни, тогда бесконечность счастья и истины станет заключаться именно в том, чтобы сделать счастливым одного человека (именно **одного** человека, а не "хотя бы одного человека" — выверт героической мироориентации, подразумевающий: "Ну, если ты больше ни на что не способен, то хотя бы это..."). Тогда откроется ему та глубина действительности, о которой он и не подозревал, "уродуясь в теориях", а чувство, наконец, получит первенство перед сознанием. "Он, впрочем, не мог в этот вечер долго и постоянно о чем-нибудь думать, сосредоточиться на чем-нибудь мыслью; да он ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое... Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью..." *(422)*. Его обращение к Богу произойдет именно через человека, смиренного и кроткого — из тех, с кем он не хотел смешаться, ибо множество людей, каждый из которых безмерно ценен, потому что без него нет целого, превращается в героике в однородную и бессмысленную толпу: любое деление людей на разряды, классы и т. п. предполагает однородность, а как следствие — неценность людей, их взаимозаменяемость. Но теперь, над Сониным Евангелием, он подумает: "Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере..." *(533)*. Только человеком может быть спасен человек, только любовью **одного** спасается **другой**, один в другом обретает значение и бесконечность бытия, любая же теория всеобщего спасения об-

рекает всех на страдания и гибель — таков итог этого романа Достоевского. "Оба они были бледны и худы; но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого" *(421)*.

Последний сон Раскольникова, где этому оглашенному в форме уже предельно ясной притчи объяснено, что его ждало на том "основании", куда он так хотел и так боялся вступить, исцеляет нашего "трагического героя". Однако сама проблема героической мироориентации остается нерешенной; в сущности, в своем "высшем пункте" даже и не поставленной, а только намеченной в "Преступлении и наказании". Раскольников все время и до конца — герой сомневающийся и не решившийся, словом, герой "трагический". Он проглотил "трихину", он ею отравлен, заражен, но все-таки он "съел идею", а не она его. Он, как и Иван Карамазов, находится на переходной орбите, и отсюда так много внешнего сходства в этих столь разных на самом деле персонажах. Истинный герой, особенно на первый взгляд, будет совсем не похож ни на того, ни на другого.

Повторим некоторые теоретические посылки. Героическая эмоционально-ценностная ориентация — эмоционально-ценностная ориентация на самом головном и произвольном основании ценностей — "социум". Объем понятия "социум" в значительной степени произволен (например, нация, государство, класс, человечество, в этике Швейцера это понятие будет еще расширено). Высшая ценность определена в основании ценностей: это социум, общество, общественное устройство, это идея о справедливом и гармоническом устройстве, а значит, о переустройстве мира. Это попытка гармонизации мира, который ощущается как внутренне противоречивый, посредством отторжения одной части антиномии, одного ряда ценностей. С оставшейся частью пытаются устроиться так, как будто только она и существует, а другой совсем не было. Поэтому всегда наличествует род "железного занавеса". Таким образом, это попытка устроиться на основании частной идеи, попытка создать целое из части. Поскольку такая попытка по логи-

ке вещей обречена на провал (ибо часть, все-таки, не целое), и поскольку существует другая часть — отторгнутая, способом существования типа культуры с героической мироориентацией является борьба. Такой тип культуры возникал всегда, когда человечество пыталось переустроить мир в соответствии со своими всегда неполными, частными знаниями о нем, т. е. когда человек заявлял, что он царь, "венец творения" и т. п. (Характерно, что "венец творения" быстро подменялся "творцом", а от Творца уже совсем отказывались.) Тут же мир лишался целостности и появлялись иерархия и разделение (степень ценности жизни — по мере приближения к человеку (или по ее "полезности" для человека: отсюда, например, разделение животных на "полезных" и "вредных". Все последующие разделения уже внутри человечества — только логические следствия этого, первоначального)). Это тоже род "обоженья", но только не личности, а человечества, а если личности, то только как представителя человечества.

Когда М. И. Туган-Барановский в своей работе "Нравственное мировоззрение Достоевского" сравнивал Раскольникова с Кирилловым, он совершил очень характерную, даже необходимую для гуманистически мыслящего человека ошибку — он постулировал бесконечную ценность человеческой личности по принципу "потому что человек, в отличие от..." (допустим, в отличие от животных, обладает сознанием). Он сразу же впал в противоречие: "Таким образом разрешается Достоевским проблема Бога — в полном соответствии с философией Канта (это, конечно, неверно, но в данном случае нас интересует ход мысли Туган-Барановского.— *Т.К.*), постулирующей Бога как единственно возможную основу нравственного закона. Человек обладает бесконечной ценностью потому, что обладает нравственным сознанием; в его нравственном сознании отражается Божественный разум, на человеке почиет отблеск Божества, сообщающий свою бесконечную ценность и носителю нравственного сознания — человеку. Но все ли люди обладают в равной мере нравственным сознанием? Конечно, нет. Если же так, то не следует ли заключить, что ценность человеческой личности должна быть, по необходимости, различна: чем ниже нравственное сознание

человека, тем меньшую ценность представляет его личность, переставая быть верховной целью в себе и превращаясь в средство для более высоких личностей. Люди неравноценны и более высокие из них имеют нравственное право превращать в средство для своих высоких целей личности людей, стоящих ниже их по своему нравственному сознанию. Неравенство — не только закон существующего человеческого общества, но, по-видимому, и неизменный закон морали"[61]. Действительно, если все обстоит таким образом, то означенное противоречие неразрешимо, ибо становится возможной классификация (ну, хоть, по степени интенсивности "отблеска"), и это всегда так, как только одна черта становится обоснованием ценности личности (даже если эта черта и "отблеск Божества"), как только возникает иерархия (даже если на вершине ее и размещается сам Господь). Признание абсолютной ценности личности возможно либо на основании ценностей "личность", где личность сама является верховной ценностью — но там ценность — **одна** личность (именно эта, а не любая), либо в эпике, где основой и условием существования целостности является существование и вхождение в нее каждой — неповторимой и уникальной — частицы универсума.

Туган-Барановский пытается разрешить это противоречие, прибегнув к "нравственному закону" Канта: "Этот нравственный закон провозглашает, что всякая человеческая личность есть верховная святыня совершенно независимо от того, каковы моральные достоинства этого человека. Самый низкий и преступный человек такая же бесконечная ценность, как и самый высокий: никто не может быть средством в руках другого, а каждый составляет цель в себе. Или, как говорит Кант, "в природе все, что угодно, над чем мы имеем власть, может служить нам средством, и только человек, и с ним всякое разумное существо есть цель в себе... Человек и вообще всякое разумное существо существует как цель в себе, не как средство для той или другой воли, но всегда должен рассматриваться во всех своих действиях, направленных как на него самого, так и на другие разумные существа, как цель"[62]. Но кантовский тур де форс ни от чего не спасает, ибо появляется новое ос-

нование для иерархии — разумность. А здесь сразу же возникает много вопросов, ну, хотя бы, кого считать разумным существом? А если человек от рождения идиот? Слабоумный? С какого момента можно считать, что разумности достаточно много, чтобы признать существо целью в себе? Так что и в этом отношении люди не равны, вопреки утверждению Туган-Барановского: "В этом смысле все люди равны между собой, как бы они не были различны и неравноценны в других отношениях. Раскольников отвергает начало равноценности человеческой личности, и тем самым отверг нравственный закон. Если вообще человеческая личность может быть святыней, то личность всякого человека без различия. Ибо от святого до злодея существует бесчисленное множество незаметных переходов: на какой же из этих ступеней человеческая личность становится священной? Или все личности священны, или никакая из них"[63]. В то время, как обосновать абсолютную ценность человеческой личности оказывается возможным только при условии признания ее ценности как отличной от других и **потому** незаместимой и ценной, Туган-Барановский все пытается найти основание для равенства людей между собой, не замечая, что именно это равенство и делает людей взаимозаменяемыми, а потому и не ценными. Последнее же его рассуждение совершенно верно, но довольно беспомощно, поскольку, как мы уже показали, в сформулированном таким образом нравственном законе опять-таки заложено неравенство, а значит Раскольникову вовсе не в чем было бы раскаиваться. Автор же рассуждения, не находя истинного основания для бесконечной ценности человеческой личности, просто восклицает: должно быть так, а то что же это бы было?

Дело в том, что автору, самому мыслящему внутри героической мироориентации (ибо гуманист — либо герой, либо циник (в зависимости от того, любая человеческая личность объявляется венцом творения или только личность самого гуманиста)), Бог в его рассуждениях только мешает. Это чувствуется и в его восторженной характеристике Кириллова, хотя автор и понимает, что "в лице Кириллова Достоевский казнит отрицание Бога и показывает, что человеческая личность, сама по себе, не может

быть богом". "Интересно сравнить Раскольникова с Кирилловым. Трагедия того и другого существенно различна. Кириллова мучит Бог; он стремится к **свободе**, хочет сделать человека богом и для этого убивает себя. Раскольников не думает о Боге, он стремится **к власти**, хочет подчинить себе "дрожащую тварь", и для этого убивает другого человека. Кириллов ничего не хочет для себя — он верит в бесконечную ценность, значит, равенство человеческой личности; Раскольников всего хочет для себя, он отрицает равенство людей. Кириллов хочет убить страх смерти, Раскольников — страх убийства. Кириллов осуществляет собой высшую ступень человеческого своеволия, Раскольников — низшую"[64]. Но то, что позволило героически мыслящему Кириллову отказаться от иерархии внутри человечества, это, как ни странно, именно его отказ от Бога. Похожая вещь получается в этике Швейцера. Когда Швейцер делает основанием своей этики "благоговение перед жизнью" (заметим — любой, вне зависимости от ее разумности, нравственности и прочих качеств), это сразу дает ему возможность избежать иерархии внутри человечества, ибо человек объявляется самой высокоорганизованной жизнью и все человечество оказывается на вершине иерархической лестницы — собственно, там, где у Канта оказывался Бог. Иерархия располагается **ниже** человечества: ценность жизни определяется по мере ее приближения по уровню организации к человеку. Это особенно ясно в образцах практических решений Швейцера: если орел голоден, то допустимо скормить ему двух рыб. (Жизнь ниже организованная служит средством для жизни выше организованной.) Таким образом, и Швейцер, и Кириллов (для которого человек — бог именно постольку, поскольку того Бога нет) безусловно остаются в пределах героического типа мышления. Просто они вместили в пределы "социума" всю "земную жизнь". Но как только появляется иерархия, даже подобная швейцеровской, очень легко можно дойти до порядку и до того, что "старушек можно лущить чем ни попадя в свое удовольствие". Это действительно "низший пункт" своеволия, и Раскольников, с точки зрения Кириллова, своевольничает с краю, боясь заявить своеволие в "главном пункте".

Кириллов собирается сделать богом каждого в человечестве, именно этот смысл заключен в формуле: "Если нет Бога, то я бог". Это как раз тот пункт, который непонятен Петру Степановичу Верховенскому, цинику, который в центр мира ставит свое "я" и который в кирилловской формуле видит то же самое — узурпацию Божеской власти лично Кирилловым, а не человечеством, представителем которого ощущает себя Кириллов. Во французской надписи на его предсмертном письме есть слова, придающие этой "роже с высунутым языком" портретное сходство: "гражданин цивилизованного мира". Именно в этом качестве умирает Кириллов. Это качество дает ему, единственному в романе, своеобразную воплощенность. Практически все персонажи романа связывают воплощение своей мечты, идеи, идеала с другим лицом, не с собой. (В этом смысле "общество" романа "Бесы" напоминает один из хоров в поэмке Степана Трофимовича — хор "душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить".) Шатов, Марья Тимофеевна Лебядкина, Петр Верховенский (все по-разному) ищут воплощения в Николае Ставрогине. Варвара Петровна ищет воплощения своих мечтаний сначала в Степане Трофимовиче, затем — в сыне. И т. п. Кириллов в этом смысле совершенно самодостаточен. Как и любой герой (в пределе), он одновременно и жрец и жертва, субъект действия и средство.

Достоевский, как обычно, показывает тип в его высшем воплощении. Как уже было сказано, герой стремится к гармонизации, устройству мира. Однако ни одна головная идея не объясняет мир в целостности. Для устроения необходимо часть отбросить, создается впечатление, что в этом случае оставшаяся часть сможет быть приведена в порядок. Идея Кириллова в этом смысле доведена до логического предела — он предлагает устранить из мира Бога.

Впрочем, это необходимое условие устроения мира в героической мироориентации, даже если устроители на этом не останавливаются, даже если они на том не делают акцента. Мысль эта не нова. Камю писал: "Революции всегда совершались против богов, начиная с Прометея, родоначальника современных завоевателей. Это протест человека против судьбы: требования бедняков являются только пово-

дом"[65]. До Камю об этом было сказано в первом научном исследовании героической мироориентации — в сборнике "Вехи". С. Булгаков даже считал, что атеизм — причина героического отношения к миру. "Отбрасывая христианство и устанавливаемые им нормы жизни,— писал он,— вместе с атеизмом или, лучше сказать, вместо атеизма наша интеллигенция воспринимает догматы религии человекобожества, в каком-либо из вариантов, выработанных западно-европейским просветительством, переходит в идолопоклонство этой религии. Основным догматом, свойственным всем ее вариантам, является вера в естественное совершенство человека, в бесконечный прогресс, осуществляемый силами человека, но, вместе с тем, механическое его понимание. Так как всякое зло объясняется внешним неустройством человеческого общежития, и потому нет ни личной вины, ни личной ответственности, то вся задача общественного устроения заключается в преодолении этих внешних неустройств, конечно, внешними же реформами. Отрицая Провидение и какой-либо изначальный план, осуществляющийся в истории, человек ставит здесь себя на место Провидения и в себе видит своего спасителя. Этой самооценке не препятствует грубо материалистическое понимание исторического процесса, которое сводит его к деятельности стихийных сил (как в экономическом материализме); человек остается все-таки единственным разумным сознательным агентом, своим собственным провидением"[66].

Достоевский понимал, что атеизм — не причина, но существенно необходимое условие существования героики, скорее следствие такого отношения к миру. В "Дневнике писателя" за 1873 год он пишет о своем знакомстве с Белинским: "В первые дни знакомства привязавшись ко мне всем сердцем, он тотчас же бросился, с самою простодушною торопливостью, обращать меня в свою веру... Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма. В этом много для меня знаменательного,— именно удивительное чутье его и необыкновенная способность глубочайшим образом проникаться идеей. Интернационалка в одном из своих воззваний... начала прямо с знаменательного заявления: "мы прежде всего общество атеистическое", т. е. начала с самой сути дела; тем же начал и

Белинский... Как социалисту, ему следовало прежде всего низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начаться с атеизма"[67]. В сущности, любая попытка устроения мира своими силами и по своему разумению — даже на религиозной основе — есть попытка устроения без Бога. (Это утверждение требовало бы доказательства, если бы не было доказано Ф.М.Достоевским в поэме "Великий инквизитор".) Именно отсутствие Бога, т. е. высшего и всеобъемлющего закона, дает человечеству возможность попытаться устроиться самому, на основании какого-либо им отысканного закона.

Надо заметить, что вообще весь роман "Бесы" представляет собой эксперимент сродни кирилловскому: Бог изгоняется в начале романа — в поэме Степана Трофимовича. Степан Трофимович выражается, правда, аллегорически: "И, наконец, уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее, наконец, достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей"[68].

Это бытие "без Бога" отразилось и в языковой стихии романа. Только два примера. Первый — давно отмеченные, как характернейшая особенность этого романа, фразы типа "в негодовании и в папильотках", "складывала (письма.— *Т.К.*) в шкатулку, кроме того, слагала их в сердце своем", "семью держал в страхе Божием и взаперти", "впадал в... "гражданскую скорбь"... Впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское" и т. п. Смешение материального и духовного, их принципиальная приравненность, а, следовательно, резкое снижение и умаление, осмеяние духовного, стремление остаться на материальной основе, замкнуться в материальном бытии еще ярче выразилось во втором примере такого стилистического "отрицания Бога" — в употреблении слова "организм" вместо слова "душа". Степан Трофимович говорит о Шатове: "Человек этот слишком круто изменил, на мой взгляд, свои прежние, может быть слишком молодые, но все-таки правильные мысли. И до того теперь кричит об

notre Sainte Russe разные вещи, что я давно уже приписываю этот перелом в его организме — иначе назвать не хочу — какому-нибудь сильному семейному потрясению и именно неудачной его женитьбе" *(76)*. Варвара Петровна о Лебядкиной: "скажите, неужели Nicolas, чтобы погасить эту мечту в этом несчастном организме (для чего Варвара Петровна тут употребила слово "организм", я не мог понять), неужели он должен был сам над нею смеяться и с нею обращаться, как другие чиновники? Неужели вы отвергаете то высокое сострадание, ту благородную дрожь всего организма (опять! — *Т.К.*), с которою Nicolas вдруг строго отвечает Кириллову: "Я не смеюсь над нею". Высокий, святой ответ!" *(152)*. Николай Ставрогин о себе: "Вообще о чувствах моих к той или другой женщине я не могу говорить вслух третьему лицу, да и кому бы то ни было, кроме той одной женщины. Извините, такова уж странность организма" *(297)*.

И все-таки имя Бога не покидает страниц романа, Бог, как бы не замечаемый персонажами, постоянно присутствует там — поминаемый в божбе или философских спорах. Это особенно заметно в старых изданиях "Бесов", где слово "Бог" писалось с большой буквы и в сочетаниях типа "да разрази меня Бог". В конце романа тот же Степан Трофимович его обретет и вернет (даже и буквально, посредством евангельских текстов). В истории "нашего" общества в безбожный период его развития оправдывается пророчество Антона Лаврентьевича о том, что историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до гориллы (или до свиней — если соотнести это пророчество с евангельским эпиграфом).

Средство, при помощи которого Кириллов собирается уже окончательно устранить Бога, также представляет собой высшее, предельное действие. Это самоубийство. Умереть за идею — действие в героической мироориентации в высшей степени популярное. Прежде всего, этим подчеркивается иерархия ценностей: человеческая жизнь, как уже было сказано, не представляет в героической мироориентации самостоятельной ценности, ее ценность определяется именно степенью ее нужности для идеи, степенью самоотверженности человека. Парадоксально говоря,

человеческая личность ценна настолько, насколько она отреклась от свой личности.

Именно здесь самое очевидное различие меду романтиком Шатовым и героем Кирилловым. Между "съеденным идеей" Кирилловым и "придавленным, но не задавленным" Шатовым. (Петр Степанович Верховенский скажет Кириллову: "Я ничего никогда не понимал в вашей теории, но знаю, что вы не для нас ее выдумали, стало быть и без нас исполните. Знаю тоже, что не вы съели идею, а вас съела идея, стало быть и не отложите" *(426)*). Романтик Шатов изменит свои мысли, для Кириллова победа в том, что "мысли одни и те же" *(188)*. Шатов не может уверовать. Раз оторвавшись, сменив богов, зная другую правду, т. е. зная "разные правды", не может влезть в пасть к идее, не может стать "маньяком", как он называет Кириллова,— мешает смещенный "центр тяжести", который перемещается от идеи в личность (ведь не разрушился, не погиб, сменив одну идею на другую). Кириллов не только не может сменить идею, для него даже обсуждение идеи — нечто лишнее и ненужное. "Если есть убеждения, то для меня ясно... Я не рассуждаю об тех пунктах, где совсем кончено. Я терпеть не могу рассуждать. Я никогда не хочу рассуждать..." *(77)*.

Для Кириллова очень внятно ставрогинское "новую мысль почувствовал" *(178)*. В героике происходит индивидуализация мыслей вместо индивидуализации личностей. (Во-первых, мысль принимается как "свое, кровное, выстраданное"; во-вторых, вместо того, чтобы спрашивать: какой это человек, спрашивают: какой у него образ мыслей (в совсем уже упрощенной форме: он за кого? — причем, понятно, что если не за нас, то подлец).) Мысль вторгается в эмоциональную сферу. Старая мысль вдруг ощущается как новая и личная — овладевая личностью, а не подчиняясь ей. Это действительно похоже на вторжение вируса в клетку. Именно поэтому про Кириллова можно сказать, что его съела идея, а не он идею.

Шатов тоже хочет обновить мысль, "почувствовав ее", но не может, остается допускаемая им вероятность, что его правда — только старая дряхлая дребедень *(200)*. Кроме того, он хочет не только принять личностно, но и

"изобрести". Он хочет "новое" (свое! — "центр тяжести" (основание ценностей) — "Я"), тогда как Кириллов гордится тем, что мысли древние, вечные, "одни и те же". Поэтому же Кириллов не преклоняется перед Ставрогиным, как остальные (Ставрогин — воплощение "Я" без бремен и границ), а напротив, ставит его низко именно за это его свойство. Ставрогин не умеет подчиняться идее и быть последовательным — вот что звучит в кирилловском "несите бремя, а то нет заслуги" *(228)*. Для Кириллова сильный тот, кто взял бремя и несет его, а не тот, кто в силах избавиться от любого бремени. Он не видит силы в непоследовательности. Отношение Кириллова к Ставрогину тем более интересно, что Ставрогин в каком-то смысле тот самый бог, каким Кириллов хочет сделать всякого в человечестве. Действительно, в самом первом изложении своей идеи Кириллов скажет: "Кому будет все равно жить или не жить, тот будет новый человек. Кто победит боль и страх, тот сам бог будет. А тот Бог не будет". И еще раньше: "Вся свобода будет тогда, когда будет все равно, жить или не жить. Вот всему цель" *(93)*. Но это именно ставрогинская свобода, свобода человека, который может делать что угодно и чего угодно не делать. Так что кирилловский бог "в главной славе" уже существует — и именно ему Кириллов говорит: "Вы не сильный человек" *(228)*.

Итак, "центр тяжести" личности героя находится в идее. Отсюда понятно, что фанатизм (или, как говорит Шатов, "мания") — непременный атрибут героической мироориентации. Проявляться он может по-разному — некоторые предпочитают стрелять не в себя, а в других. Но это, пользуясь терминологией Кириллова, "низший пункт".

Большинство теперешних читателей романа прочитывают его из глубин героической мироориентации, и поэтому слова "высший" и "низший" воспринимаются в соответствии со значениями слов "высокий" и "низкий", принятыми в этом типе отношения к миру. Собственно, так же их воспринял и Туган-Барановский. Получается, что "высший" — это лучший. Но когда Кириллов говорит о "высшем" и "низшем", он имеет в виду прежде всего степень качества, а не оценку. Он совершает самый страшный поступок из всех возможных.

Для того, чтобы это стало ясно, необходимо договориться о том, что такое грех. Для человека героической мироориентации грех — это преступление против Закона, за что и "наказывает Бог". Собственно, весь бунт героя заключается в стремлении заменить Божеский закон человеческим, за неследование которому человек тоже будет караться, но уже не Богом, а социумом, что, по мнению большинства устроителей человечества, гораздо надежнее. Однако, дело, видимо, обстоит несколько иначе. Исходя из приведенного понимания греха ни в коем случае нельзя понять, почему самоубийство — самый страшный грех, единственный грех, за который человек лишается христианского погребения. "Из православных лишаются христианского погребения сознательные самоубийцы, т. е. когда самоубийство произошло не во время беспамятства или умопомешательства"[69]. Это можно понять только в одном случае: если принять, что грех есть преступление против жизни. Грех — это то, чем делает человек хуже себе, чем нарушает, искажает и разрушает свою природу. Смертный грех — грех, ведущий человека к смерти, небытию и забвению (ср. "смрадный грех", "смердящий грешник" — определения, указывающие именно на смерть, на разложение жизни) — и это не наказание, а **следствие** совершенного. Грех выражает **желание** тварью смерти, небытия и забвения, грех покушается на целостность жизни творения и Творца. Именно так разрешается вопрос о сочетании всеблагости Творца и существовании ада. Именно поэтому самому страшному грешнику достаточно искреннего покаяния перед смертью. Грех — это отказ человека от Бога, а не наоборот. От Бога, который есть Жизнь. Сведенборгу во время одного из его видений "явилась мысль: каким образом возможно, чтобы благость Господа допускала бесам вечно оставаться в аду. Только я это помыслил, как один из ангелов правого предсердия чрезвычайно быстро низринулся в седалищную область великого Сатаны и извлек оттуда, по внушению от Господа, одного из самых дурных бесов, чтобы доставить ему небесное блаженство. Но мне дано было видеть, что по мере того, как ангел восходил к небесным сферам, его пленник менял гордое выражение своего лица на страдающее и тело его чернело; когда же

он, несмотря на свое сопротивление, был вовлечен в средние небеса, то с ним сделались страшные конвульсии, он всем своим видом и движениями показывал, что испытывает величайшие и нестерпимые муки; когда же он приблизился к сердечной области небес, то язык его вышел далеко наружу, как у очень уставшего и жаждущего пса, а глаза лопнули, как от жгучего жара. И мне сделалось его жаль, и я взмолился Господу, чтобы велел ангелу отпустить его, и когда, по соизволению Господа, он был отпущен, то бросился вниз головою с такою стремительностью, что я мог видеть только, как мелькнули его чрезвычайно черные пятки. И тогда мне было внушено: пребывание кого-нибудь в небесах или в аду зависит не от произвола Божия, а от внутреннего состояния самого существа, и перемещение по чужой воле из ада в небеса было бы так же мучительно, как переселение из небес в ад... И таким образом я понял, что вечность ада, для тех, кто находит в нем свое наслаждение, одинаково соответствует как премудрости, так и благости Божией"[70]. О том же — что отторжение от Бога не наказание человеку — свидетельствует и отсутствие чистилища в православной догматике. Самоубийца отторгает себя от "жизни живой", от Бога — и как символ этого отторжения — его захоронение в неосвященной земле и запрет поминания самоубийц. Ибо это те, кто отказались от жизни, и поминать их, т. е. взывать о их жизни вечной, значит нарушать **их** волю. Отсюда понятно и почему самоубийство гораздо более страшный грех, чем убийство. Убийца часто (может быть, всегда) смотрит на жертву свою как на объект, предмет, не ощущая и не чувствуя в ней величия "жизни живой", ее общности с целым миром, ее уникальности и неповторимости[71]. Но о себе это знает, чувствует (хотя бы предчувствует) каждый. Поэтому самоубийство — прямое посягновение на "живую жизнь", чего нет в убийстве. Кириллов действительно посягает на гораздо большее, чем Раскольников. Ведь если вспомнить, что в целом незаместима каждая частица, то посягновение на свою жизнь (а Кириллов, убивая себя, отказывается и от жизни вечной) и будет означать убийство Бога в буквальном смысле этого слова — целостность уже никогда не состоится. (Здесь ин-

тересно сравнить Матрешино "я Бога убила" — после греха со Ставрогиным. Нарушение цельности, целостности жизни в себе она называет "убийством Бога" — и завершает свое разрушение, казня себя. Может быть только окончательным забвением, уничтожением "пустого места", которое должна была занимать "частица", не пожелавшая жить, и можно восстановить целостность целого?) Но ведь подчинение себя, своей человеческой цельности частной идее есть разрушение себя, т. е. путь к "убийству Бога". Самоубийство — только последний шаг этого пути.

Однако случается Кириллову выговаривать такие слова, которые, казалось бы противоречат сути героя, как она была описана во Введении. " —Вы, кажется, очень счастливы, Кириллов? — Да, очень счастлив,— ответил тот, как бы давая самый обыкновенный ответ.— Но вы так недавно еще огорчались, сердились на Липутина? — Гм... я теперь не браню. Я еще тогда не знал, что был счастлив. Видели вы лист, с дерева лист? — Видал.— Я видел недавно, желтый, немного зеленого, с краев подгнил. Ветром носило. Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал.— Это что же, аллегория? — Н-нет... зачем? Я не аллегорию, я просто лист, один лист. Лист хорош. Все хорошо.— Все? — Все. Человек несчастлив потому, что он не знает, что он счастлив; только потому. Это все, все! Кто узнает, тотчас станет счастлив, сию минуту. Эта свекровь умрет, а девочка останется — все хорошо. Я вдруг открыл.— А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо? — Хорошо. И кто размозжит голову за ребенка, и то хорошо: и кто не размозжит, и то хорошо. Все хорошо, все. Всем тем хорошо, кто знает, что все хорошо. Если б они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся мысль, вся, больше нет никакой!" *(189)*. Кириллов кажется здесь едва ли не приемлющим все эпиком, и эта способность все охватить и все принять возрастает в нем по мере того, как он укрепляется в своей идее, "поглощается" ею. Но не будем забывать, что милование и приятие этих

ценностей — всех людей ("все хороши"), всей земной жизни ("все хорошо") происходит вместе с отвержением другого ряда ценностей — Бога и будущей вечной жизни. Кириллов смог вместить так много потому, что так много отверг. Это действительно герой в его "высшем пункте", он произвел глобальное разделение и глобальное отрицание, не снисходя до того, чтобы дробить земную жизнь, не унижаясь до того, чтобы отыскивать иных врагов, кроме Бога. Когда мы берем героя в общем случае, он необходимо оказывается мельче.

Точка опоры для желающего перевернуть мир Кириллова находится в сознании человека ("надо, чтобы все узнали, что они хороши") и никак не связана с Богом: "— Кто научит, что все хороши, тот мир закончит.— Кто учил, того распяли.— Он придет, и имя ему человекобог.— Богочеловек? — Человекобог, в этом разница" *(189)*. Научит, что все хороши, человекобог, который и всех сделает богами. Человекобог и есть человек, отвергший Бога и присвоивший себе высшую целостность и самоцельность.

Ставрогин пытается сбить Кириллова: "—Уж не вы ли и лампадку зажигаете? — Да, это я зажег.— Уверовали? — Старуха любит, чтобы лампадку... а ей сегодня некогда,— пробормотал Кириллов.— А сами еще не молитесь? — Я всему молюсь. Видите, паук ползет по стене, я смотрю и благодарен ему за то, что ползет" *(189)*. Кириллов молится пауку, листу, радуется радости старухи о зажженной лампадке — т. е. молится на земную жизнь, а не на Бога, на творение, а не на Творца. Это все та же героическая идея — отсечь то, что мешает устроиться, замкнуть земную жизнь на себя, исключив из нее Бога; посредством такого учения и создается Кирилловым земной рай. Но оказывается, что гармония, достигнутая на земле без Бога, есть идиотизм, болезнь. "Есть секунды,— рассказывает Кириллов Шатову,— их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что это небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг

ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня говорил: "Да, это правда, это хорошо". Это... это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать уже нечего. Вы не то что любите, о — тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно и такая радость. Если более пяти секунд — то душа не выдержит и должна исчезнуть...— Кириллов, это часто приходит? — В три дня раз, в неделю раз.— У вас нет падучей? — Нет.— Значит будет. Берегитесь, Кириллов, я слышал, что именно так падучая начинается...— Не успеет,— тихо усмехнулся Кириллов" *(450—451)*. Это то, что и должно было постигнуть Кириллова, замкнувшего мир на человека, стремящегося к гармонии без Бога, к устроению мира лишь на человеческом основании. Эта "человеческая" гармония оказывается невыносимой для человека — чтобы ее вынести, надо "перемениться физически". Вспомним самое первое изложение Кирилловым своей теории: "— Что же удерживает людей, по-вашему, от самоубийства? — спросил я...— Я... я еще мало знаю... два предрассудка удерживают, две вещи; только две; одна очень маленькая, другая очень большая. Но и маленькая тоже очень большая.— Какая же маленькая-то? — Боль.— Боль? Неужто это так важно... в этом случае? — Самое первое. Есть два рода: те, которые убивают себя или с большой грусти, или со злости, или там все равно... те вдруг. Те мало о боли думают, а вдруг. А которые с рассудка — те много думают.— Да разве есть такие, что с рассудка? — Очень много. Если б предрассудка не было, было бы больше: очень много; все" *(93)*. Итак, если бы не было пред-рассудка (того, что "до рассудка", как уже давно отмечено в достоевсковедении), то все убили бы себя. Но именно на рассудке, на сознании человеческом и собирается Кириллов строить свой земной рай (узнают, что хороши, и будут хороши). Кириллов собирается уничтожить боль и страх, но сам же говорит: "жизнь есть боль, жизнь есть страх..." *(93)*. "Человеческая" гармония Кириллова есть гармония смерти, ибо чтобы осуществить ее, необходимо уничтожить жизнь здешнюю (боль) и жизнь вечную (страх). Антон Лаврентьевич так отвечает на вопрос Кириллова о том, переменится

ли человек физически с провозглашением новой истины: "Если будет все равно, жить или не жить, то все убьют себя, и вот в чем, может быть, перемена будет". "Это все равно",— замечает Кириллов *(94)*. Здесь в метафизическом смысле решен вопрос и вынесен приговор попытке человека устроиться без Бога, лишь на человеческом основании, т. е. приговор гуманизму как таковому. Человек не может жить в усеченном мире, и рано или поздно это становится очевидно.

Кириллов связан в романе с социумом дважды: во-первых, со всем человечеством, которому он "доставит счастие", заявив своеволие в высшем пункте от имени всех и тем уничтожив Бога, мешающего людям устроиться, превратит людей в богов, живущих уже в "главной славе". Во-вторых, с "малым социумом", с Обществом Верховенского, использующего идею самоубийства "для общественных нужд". И в том и в другом случае индивид, его жизнь и смерть — лишь средство, чтобы устроиться обществу, причем средство, годное для цели любого масштаба. И все это — во имя "свободного и гордого человека". Это странное, на первый взгляд, противоречие — непременный признак героической мироориентации. Может быть, наиболее отчетливо его выразил Шигалев: "Я запутался в собственных данных, и мое заключение находится в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. Прибавлю, однакож, что кроме моего разрешения общественной формулы не может быть никакого" *(311)*. То же противоречие сформулировано Кирилловым следующим образом: "Я **обязан** заявить **своеволие**".

Подчинение человека идее, даже, как это ни парадоксально, идее свободы, неизбежно втягивает его в зону действия законов самой жесткой необходимости. "Я еще только бог поневоле и я несчастен, ибо **обязан** заявить своеволие. Человек потому и был до сих пор так несчастен и беден, что боялся заявить самый главный пункт своеволия и своевольничал с краю, как школьник. Я ужасно несчастен, ибо ужасно боюсь. Страх есть проклятие человека... Но я заявлю своеволие, я обязан уверовать, что не верую.

Я начну, и кончу, и дверь отворю. И спасу. Только это одно спасет всех людей и в следующем же поколении переродит физически; ибо в теперешнем физическом виде, сколько я думал, нельзя быть человеку без прежнего Бога никак. Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего — Своеволие! Это все, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою. Ибо она очень страшна. Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою" *(472)*. Разрешая героическим действием трагическое противостояние двух рядов ценностей ("Я обязан уверовать, что не верую"), герой падает в необходимость потому, что совсем отбрасывает невыбранное. Сартр считал, что герой ввергает в необходимость, лишает выбора остальных — тех, кто не выбирал и должен теперь покориться выбору, совершенному героем (см. его пьесу "Мухи", например). Но в еще большей степени герой лишает **себя** возможности выбора посредством такого усечения действительности. Только Бог, обладая всей полнотой жизни и бытия, каждый раз оставляет человеку возможность свободного выбора, но раз только выбрав против Бога, человек лишается свободы, и все удлиняется цепь поступков, которые он совершает вынужденно, по необходимости. Герой, видящий цель свою в том, чтобы осуществить **свою волю**, оказывается всегда втиснут в рамки социальной необходимости, своеволие перед Богом тут же оборачивается рабством перед человеком. Если человек не следует высшему, Божескому закону, он покоряется "закону" человеческому — прихоти человека (или "общества"). Когда Верховенский приходит сообщить Кириллову, что приближается "срок от Общества", Кириллов, отстаивая свою свободу, говорит: "Уговору нет и не было, и я ничем не вязал. Была одна моя воля и теперь одна моя воля". Верховенский цинически подводит итог (и этот результат их споров о "воле", а их будет еще немало, всегда будет один и тот же): "Я согласен, согласен, пусть воля, лишь бы эта воля не изменилась" *(290)*. И здесь герой оказывается "обязан" осуществить "свою волю".

Кириллов, отстаивающий "главную и страшную свободу свою", обнаруживает себя в мелочной зависимости от

"времен и сроков", поставленных ему Обществом. И это при том, что Кириллов "свободен" в каком-то смысле от Божеского времени ("ложусь на рассвете"). Время даже как бы подчиняется ему ("Я говорю — встану в семь, и встаю в семь"). Это, по-видимому, общее свойство героической мироориентации. (Стремление подчинить себе время очень знакомо нам по социалистической культуре (пятилетка в четыре года).)

Получается, что своеволие — это отказ от свободы. Своя воля — это рабство, и свободы человек может достигнуть только отказом от рабства своей воле (об этом говорит Зосима в "Братьях Карамазовых"). Причем не важно, на чем базируется "своя воля" — на своих прихотях, на рабстве своим желаниям, или на рабстве "логике", идее — и то, и другое допускает только один ход, не давая выбирать. (Так свобода и становится "осознанной необходимостью".)

Таким образом, усечение мира с целью достижения гармонии приводит к падению в "царство необходимости". В осуществленной же "земной" гармонии человек в "теперешнем его состоянии" просто не может существовать — он "должен измениться физически".

И тем не менее героическая ценностная ориентация в высшей степени важна в культуре, ибо все сколько-нибудь устойчивые "социумы" создавались до сих пор именно на этой основе. Самыми яркими исключениями можно было бы назвать — в жизни — орден св. Франциска в момент своего создания; в литературе — Телемское аббатство. Но орден францисканцев постепенно становится на то же — героическое — основание, что и любой устойчивый "социум", а лозунг Телемского аббатства, превращаясь в цинический, порождает в своем развитии ту устрашающую отъединенность, которую Европа и США осознали как свою болезнь и последовательно пытаются лечить (об этом свидетельствуют работы, например, Эриха Фромма, Дейла Карнеги и многие другие, самые разнообразные по конкретной проблематике, создание целых центров (как, например, The Positive Ways of Living Center) со своими периодическими изданиями). Таким образом, героическая мироориентация имеет свое незаместимое место в культуре.

ИРОНИЯ, РОМАНТИКА, ЦИНИЗМ В РОМАНАХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Третья глава посвящена основанию ценностей "Я", и, естественным образом, заключает в себе самое большое количество анализируемых характеров. Рассмотрение мироориентаций на этом основании ценностей мы начнем с романтики, которая является переходной ориентацией от основания ценностей "социум" к основанию ценностей "личность". О тех отличиях, которые, в связи с этим переходом, характеризуют "героя" и "романтика", мы уже немного говорили во второй главе. Сущность перехода на основание ценностей "Я" была описана во Введении как стремление восстановить целостность и полноту бытия в микрокосме, стремление осознать "Я" не как частицу целостности, но как саму целостность, стремление не включить "я" в мир, но включить мир в "Я". "Я" оказывается в состоянии включить в себя все ценности, казавшиеся столь противоречивыми для героики, найти в себе отклик на любую "правду" бытия. Но это приятие любой "правды" оборачивается релятивизмом; таким образом, отвергая односторонность героики, романтика теряет реальность ценностей. Отсюда и ее отношение к идеалу как к принципиально недостижимому. Ведь когда мы говорим о "неосуществимости" как свойстве идеала, мы забываем, что это свойство не любого идеала, а только романтического. Для героя идеал осуществим, время для него представляется в виде светлого луча, направленного вверх (обычно с тем или иным наклоном) и исходящего из точки образования нового "социума" на основании новой идеи. Причем, луч, по сути, превращается даже в отрезок, замыкающей точкой которого является "преображение земли и человека физически" (как для Кириллова — он еще скажет, что потом "времени больше не будет"), тысячелетнее царство Божие на Земле, "царство свободы" вместо "царства необходимости" и т. п. Для романтика же время распалось (в самом простом случае — на прошлое и будущее), и сам он

оказался не в начале светлого луча, устремленного ввысь и вперед (кстати, вера в теорию прогресса является одним из самых существенных признаков героической мироориентации), а в пустоте безвременья, способный понять правду и правоту обеих "половин", но не способный принять ни одну из них. Романтик стремится (или вынужден) искать опору только внутри своего "я" — при том, что он постоянно захвачен идеей или "идеалом", в действительную осуществимость которого не верит. Это чем-то напоминает спасение из болота барона Мюнхаузена, вытащившего самого себя за косичку на затылке. Это довольно редко удается. Поэтому, чтобы отдышаться, романтик должен иногда выходить на твердую почву героики или цинизма. Таким образом, сильно упрощая истинное положение вещей, можно говорить о двух модификациях романтики: когда "правд" и идеалов множество, и, соответственно, о воплощении не может быть и речи; тогда действительность раздражает как упрощенная, "сапожная",— это случай Версилова в романе "Подросток"; и когда идеал один, правда одна, воплощение желательно, но недостижимо из-за несоответствия действительности качеству идеала. Сам романтик может не осознавать, хотя и ощущает эту невозможность.

Ситуация Версилова осложняется тем, что он имеет слишком яркие черты, так сказать, "исторического" романтика, что иногда затрудняет выявление типологических черт. Исторически (предпоследний раз) романтика (как тип мироощущения) возникает в XIX в. как реакция на односторонность героики, свойственной в значительной степени мироощущению рационализма. У романтика, преодолевшего односторонность героики, возникает, с одной стороны, чувство тоски по бывшей односторонности как по определенности, а с другой стороны, не может не возникнуть чувство радости и своеобразной гордости по поводу освобождения от односторонности, свободы от определенности, особенно поначалу; здесь, безусловно, "резвится" ирония. Какое-то время будет возможна, видимо, даже полная всеядность, приятие в высшей степени противоречащих друг другу идеалов (при остающемся неприятии реальной действительности). Так, Версилов может рядом представить идеал "Золотого века", "когда боги сходили с

небес и роднились с людьми"[72], и идеал людей без Бога (и это в то время, когда сам оплакивает Бога (потерянного)), закончив его к тому же видением Христа *(379)*; может одновременно любить и Софью, "ангела небесного", и страдать по Ахмаковой, "царице земной". Версилов постоянно ощущает идеал — до веры, до страсти — и в то же время не способен точно определить свой же идеал; мало того, боится его определять, как он несколько иронически объясняет князю Сокольскому: "Развить?.. нет, уж лучше не развивать, и к тому же страсть моя — говорить без развития. Право, так. И вот еще странность: случись, что я начну развивать мысль, в которую верую, и почти всегда так выходит, что в конце изложения я сам перестаю веровать в излагаемое; боюсь подвергнуться и теперь" *(179)*. Как он говорит, "высшая русская мысль есть примирение идей", и он один избегнул в качестве "русского скитальца" европейской односторонности. "Только я один, между всеми петролейщиками, мог сказать им в глаза, что их Тюильри — ошибка; и только я один между всеми консерваторами-отмстителями мог сказать отмстителям, что Тюильри — хоть и преступление, но все же логика" *(376)*. Версилов "всесторонен", всеохватен, "свободен в выборе" именно потому, что не выбирает, но и, соответственно, не может действовать, он так и едет "только скитаться", для него довольно и того, что он едет "с моею мыслью и моим сознанием" *(377)*. Европа несвободна, потому что уже выбрала, а как выбрала, так смогла и осуществить "исполнительный шаг". Для Версилова же исполнительный шаг невозможен — его пугает "сапожность процесса". "Впрочем, действительность и всегда отзывается сапогом,— говорит он,— даже при самом ярком стремлении к идеалу" *(378)*. Поэтому единственное, что **не выбирается** всегда — это действительность, норма, то, как поступил бы всякий. Именно поэтому в действиях Версилова всегда присутствует "пьедестал" (таково его решение по поводу наследства и в первом, и во втором случае). От выбора же идеала (одного из "идеалов") Версилов прямо отказывается: "Нет свободнее и счастливее русского европейского скитальца из нашей тысячи... Да, я за тоску мою не взял бы никакого другого счастья" *(380)*.

С принципиальным "не-выбором" действительности связано и отношение романтика к собственному "я". Романтик не так боится за свое "я", как циник, поскольку этих "я" у него "больше", и он почти всегда может сказать хотя бы себе: "Но я не таков, как вы меня тут изобразили". Отчасти поэтому Версилов не боится раскрываться в смешном. "Да и вообще он привык перед нами, в последнее время, раскрываться без малейшей церемонии, и не только в своем дурном, но даже в смешном, чего уж всякий боится..." *(85)*. С другой стороны, это связано с постоянно отмечаемым версиловским "высокомерием к людям". Для романтика ценность его "я" связана с идеальным "я", с исключительным "я". Это видно в ответе Версилова Аркадию на восклицание последнего: "Но более всего я рад тому, что вы так себя уважаете... Никогда я не ожидал этого от вас!" "Да, мальчик,— говорит Версилов,— повторяю тебе, что я не могу не уважать моего дворянства" *(376)*. Но зато ценность этого его "я" для него такова, что все остальные "я" становятся только средством. "Нас, может быть, всего только тысяча человек — может, более, может, менее,— но вся Россия жила лишь пока для того, чтобы произвести эту тысячу. Скажут — мало, вознегодуют, что на тысячу человек истрачено столько веков и столько миллионов народу. По-моему, не мало" *(376)*. Так романтик приходит к цинизму с точки зрения не абсолютной ценности своего "я", свойственной цинику, а с точки зрения относительной ценности любого "я", кроме его собственного (и людей "его крови", можно было бы сказать, если бы не следующее разъяснение: "По-моему, человек создан с физическою невозможностью любить своего ближнего. Тут какая-то ошибка в словах с самого начала, и "любовь к человечеству" надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь) и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле" *(381)*. Цинизм становится естественным способом существования романтика в эмпирической действительности: Версилов живет на счет окружающих, на счет боготворящих его женщин.

"Не-выбор" действительности приводит к невозможности поступка без пьедестала, так же как нежелание выбирать идеал приводит к отсутствию всякого поступка, к невозможности поступка. Вообще, мысли о поступке у Версилова "книжные": "Друг мой,— вырвалось у него, между прочим,— я вдруг осознал, что мое служение идее вовсе не освобождает меня, как нравственно-разумное существо, от обязанности сделать в продолжение моей жизни хоть одного человека счастливым практически" *(381)*. Мысль о поступке проистекает, с одной стороны, из "общей идеи", в с другой стороны — из мысли о том, чтобы "освежить благодетеля". "Высший и развитой человек, преследуя высшую мысль, отвлекается иногда совсем от насущного, становится смешон, капризен и холоден, даже просто скажу тебе — глуп, и не только в практической жизни, но под конец даже глуп и в своих теориях. Таким образом, обязанность заняться практикой и осчастливить хоть одно насущное существо в самом деле все бы поправила и освежила бы самого благодетеля" *(381)*. В силу относительной ценности "я" "облагодетельствованный" в расчет не принимается. Результат такой благотворительности известен — покончившая с собой Оля.

Сатира, направленная на действительность, не дает романтику реализовать идею; вообще, романтику в высшей степени мешает конкретика. Таков эпизод с говением Версилова: "...он в понедельник и во вторник напевал про себя: "Се Жених грядет",— и восторгался и напевом и стихом. В эти два дня он несколько раз прекрасно говорил о религии; но в среду говение вдруг прекратилось. Что-то вдруг раздражило, какой-то "забавный контраст", как он выразился, смеясь. Что-то не понравилось ему в наружности священника, в обстановке; но только он воротился и вдруг сказал с тихою улыбкою: "Друзья мои, я очень люблю Бога, но — я к этому не способен" *(447)*. В этом же роде мысли Версилова о невозможности любить человечество. Привлекает красота идеи, но мешает "сапожность действительности".

"Не-выбор" действительности окрашивает собой и любовь романтика. Аркадий очень проницателен, когда говорит: "Я подумал, что любил он маму более, так сказать,

гуманною и общечеловеческою любовью, чем простою любовью, которою вообще любят женщин, и чуть только встретил женщину, которую полюбил этою простою любовью, то тотчас же и не захотел этой любви — вероятнее всего, с непривычки" *(385)*. Из двух Ахмаковых Версилов выбирает Лидию именно потому, что она "не женщина". Недоверие к действительности, принципиально сатирическое отношение к ней заставляет его отыскать в Ахмаковой "все пороки", ибо он не допускает идеала в мире. По словам Ахмаковой, "потому что идеалист, стукнувшись лбом о действительность, всегда, прежде других, наклонен предположить всякую мерзость" *(385)*. Но он не хочет и пустить идеал в мир — такова его просьба к Ахмаковой: не выходить ни за кого замуж, такова его попытка выстрелить в нее после сцены с Ламбертом. Но в его отношениях с Ахмаковой проявляется и еще одно свойство романтика — бунт против "фатума", против всего, что может ограничить его свободу, против действительности, которая настаивает на выборе: "...вся душа его была возмущена именно от факта, что это с ним могло случиться. Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожалось перед этой встречей... Он не пожелал этого рабства страсти". "Он не захотел его (фатума.— *Т.К.*), не захотел любить" *(384)*. Так же он взбунтуется против рабства долга, против "Макарова наследства", против необходимости, привязывающей его к Софье, и разобьет образ. Именно этот бунт романтика против выбора и будет причиной появления "двойника", объективировавшего возможность дурного рядом с возможностью доброго, и притом в одно и то же время. Аркадий объясняет "двойника" следующим образом: "Что такое, собственно, двойник? Двойник, по крайней мере, по одной медицинской книге одного эксперта, которую я потом нарочно прочел, двойник — это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может привести к довольно худому концу. Да и сам Версилов в сцене у мамы разъяснил нам это тогдашнее "раздвоение" его чувств и воли с страшною искренностью. Но опять-таки повторю: та сцена у мамы, тот расколотый образ хоть, бесспорно, произошли под влиянием настоящего двойника, но мне всегда с тех

пор мерещилось, что отчасти тут и некоторая злорадная аллегория, некоторая как бы ненависть к ожиданиям этих женщин, некоторая злоба к их правам и их суду, и вот он, пополам с двойником, и разбил этот образ! "Так, дескать, расколются и ваши ожидания!" *(445)*. Ценой же избавления от "двойника" будет то, что останется только "половина прежнего Версилова" *(446)*. Останется возможность только прекрасных идей, но по-прежнему без какого-либо их воплощения (о говении уже упоминалось, о том же свидетельствует строка: "О браке с мамой тоже еще ничего у нас не сказано" *(447)*).

Вторая модификация романтической мироориентации — это эмоционально-ценностная ориентация Шатова. Однако вторая модификация тоже "знает" о множественности правд и идеалов. Шатова делает романтиком именно смена его идеи. В смене убеждений — победа личностного начала, осознание ценности и целостности личности вне зависимости от цементирующей силы конкретных идей. Субъект героической мироориентации не может "поменять" свои убеждения — вне их он перестает существовать. Шатов, только что потерявший определенность, утративший реальность односторонности, стремится к ней изо всех сил.

Эту устремленность Шатова к героике, эмоционально-ценностной ориентации, основанной на одной принятой правде, на одном ряде ценностей с отрицанием всех других, отмечает Степан Верховенский в самом начале романа: "Вы все из "недосиженных"... Шатову очень бы хотелось высидеться, но и он недосиженный" *(29)*[78]. Тот же Степан Трофимович скажет, что Шатов под камнем лежит, раздавлен, да не задавлен, и только корчится *(111)*. Героя идея "задавливает" насмерть, убивая "я" как ценность, в романтике "я" не задавлено идеей, остается возможность движения, хотя, в данном случае, очень убогого. На "недосиженность" укажет и Ставрогин, спросив Шатова: "Скажите мне: ваш-то заяц пойман ли аль еще бегает?" *(200)*. Шатов не может уверовать до конца в ту правду, в которую стремится уверовать. Его ответ на вопрос Ставрогина, может быть, несколько проясняет причину этой невозможности: "— Я верую в Тело Христово... Я верую, что новое

пришествие совершится в России... Я верую...— залепетал в исступлении Шатов.— А в Бога? В Бога? — Я... я буду веровать в Бога" *(200—201)*. Но "вера без дел мертва есть". (Так же, впрочем, как и дело без веры невозможно.) Нужно дело, поступок, а характер поступка тоже отличает романтика от героя.

Романтическое деяние не практично, но символично. Романтик кинется среди ночи по любому зову к другу, чтобы обозначить самоотречение во имя дружбы — но не злоупотребляйте этим — на постоянную или даже сколько-нибудь продолжительную помощь он не способен. Он только обозначает действием идею, но не совершает действие.

Когда Шатов бьет Ставрогина по лицу, у него нет намерения оскорбить, унизить, его поступок не практичен, а символичен — он разбивает кумир. Это "разбивание" подчеркнуто в тексте: "Шатов и ударил-то по-особенному, вовсе не так, как обыкновенно принято давать пощечины (если только можно так выразиться), не ладонью, а всем кулаком, а кулак у него был большой, веский, костлявый, с рыжим пухом и с веснушками. Если б удар пришелся по носу, то раздробил бы нос. Но пришелся он по щеке, задев левый край губы и верхних зубов, из которых тотчас же потекла кровь" *(164)*. Это же, символическое, а не практическое, значение поступка следует и из сбивчивого объяснения Шатова: "Я за ваше падение... За ложь. Я не для того подходил, чтобы вас наказать; когда я подходил, я не знал, что ударю... Я за то, что вы так много значили в моей жизни... Я..." *(191)*. Та же символичность деяния романтика обозначена и в сцене родов. Шатов рад рождению новой жизни, идея появления нового человека, таинство это внятно ему — но он не отец рождающегося ребенка, или, вернее, "символический" отец. "Никогда он не пойдет от меня в приют! — уставившись в пол, проговорил Шатов.— Усыновляете? — Он и есть мой сын.— Конечно, он Шатов, по закону Шатов, и нечего вам выставляться благодетелем-то рода человеческого" *(452)*. Ребенок, "символическим" отцом которого стал Шатов, рожден Николаем Ставрогиным. Романтик, не совершающий реального, самостоятельного действия, не могущий воплотить идею, нуждается в кумире, в созданном им самим герое, в

котором бы эта идея нашла воплощение, в том, кто "поднимет знамя". Романтическое воплощение символично, отсюда мечта не о воплощенном в действительность идеале, а о кумире, воплощающем идеал. Сам Шатов может только "отдать свою кровь", если найдется кумир, вождь. "Я ведь не сказал, что не верую вовсе! — вскричал он наконец,— я только лишь даю знать, что я несчастная, скучная книга и больше ничего покамест, покамест... Но погибай мое имя! Дело в вас, а не во мне... Я человек без таланта и могу только отдать свою кровь и ничего больше, как всякий человек без таланта. Погибай же и моя кровь! Я об вас говорю, я вас два года здесь ожидал... Я для вас теперь полчаса пляшу нагишом. Вы, вы один могли бы поднять это знамя!.." *(201)*. Таким образом, Шатов — только скучная книга, идея без воплощения — пока кумир не поднял знамя, пока идея не персонифицировалась. Здесь проявляется переходность романтики как типа мироотношения — с одной стороны, идея должна воплотиться в "я" — и иначе ее воплощение не мыслится романтиком; с другой стороны — это не должно быть "я" романтика, это должно быть "я" великого человека, соответствующего величию идеи. Идея и ее носитель теряют свою самодостаточность. "Извините,— действительно удивился Николай Всеволодович,— но вы, кажется, смотрите на меня как на какое-то солнце, а на себя как на какую-то букашку сравнительно со мной" *(193)*.

Сатиру, связанную с романтикой, в некотором смысле тоже можно рассматривать как символическое действие. Холодный, односторонне отрицающий смех сатиры принижает и символически уничтожает противника, принижение и уничтожение которого невозможно в практическом действии. Поэтому сатира гораздо легче, чем инвектива (абсолютное, чистое, не осмеивающее отрицание), обходится без реально присутствующего противника. Сатира, видимо, вообще рассчитана не на соперника, а на союзника, на уничтожение соперника в глазах союзника (хотя бы потенциального). То, что обращено к сопернику и не рассчитано на понимание союзника, оборачивается инвективой. Обращаясь к Ставрогину, Шатов говорит об обществе и Петре Верховенском: "О, у них все смертная казнь и все

на предписаниях, на бумагах с печатями, три с половиной человека подписывают" *(193)*. Обращаясь к самому Петру Верховенскому, Шатов тоже начинает с сатирических высказываний: "— Вас бы отметили и при первом успехе революции повесили",— говорит Петр Степанович. "Это когда вы захватите верховную власть и покорите Россию?" — насмешливо отвечает Шатов *(294)*. Однако, не получая сочувственной поддержки, не оказывая действия, сатира угасает, смешивается с инвективными, ругательными высказываниями и, в конце концов, переходит в инвективное действие. "А эта ваша подлая "Светлая личность", которую я не хотел здесь печатать, напечатана? — Напечатана.— Гимназистов уверять, что вам сам Герцен в альбом написал? — Сам Герцен... Шатов встал наконец с постели.— Ступайте вон от меня, я не хочу сидеть вместе с вами" *(294)*. Характерно, что Петр Степанович понимает поворот романтика к инвективе как состояние выбитости из колеи: "Ну, хорош же ты теперь — весело обдумывал Петр Степанович, выходя на улицу,— хорош будешь и вечером, а мне именно такого тебя и надо..." *(295)*.

Характеру Петра Верховенского невоплощенность свойствена в не меньшей степени, чем характеру Шатова (как уже говорилось, невоплощенность вообще является одной из центральных идей в "Бесах"). Однако, обладая иной эмоционально-ценностной ориентацией, Петр Степанович совершенно иначе реагирует на свою невоплощенность, иначе стремится к своему воплощению. Его эмоционально-ценностная ориентация — цинизм. Цинизм — такой тип мироотношения на основании ценностей "личность", который утратил все ценности, за исключением одной — собственного "я" циника. Если "я" романтика вмещало весь мир, то мир циника сокращается до "я", обретая утерянную романтиком реальность существования. "Я" надо понимать в широком смысле, "я" циника включает все и всех, что ему дороги. Все получает свою оценку, обретает какую-либо ценность только по отношению к личности циника (что хорошо для меня, то хорошо).

Наиболее радикальное свое воплощение этот принцип получил в знаменитой фразе: "Свету ли провалиться или мне чаю не пить?" Если романтик Шатов требует уваже-

ния не к себе, а к идее: "— Я уважения прошу к себе, требую! — кричал Шатов,— не к моей личности,— к черту ее,— а к другому, на это только время, для нескольких слов..." — к личности того, кто может воплотить дорогую ему идею, кто дорог ему как идеал, кумир: "Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим. Я не для себя, а для вас. Понимаете ли, что вы должны простить мне этот удар по лицу уже по одному тому, что я дал вам случай познать при этом вашу беспредельную силу..." *(195)*,— то Петр Верховенский по-настоящему коробится в единственном случае: когда задето оказывается его "я". "— Я слышал, что вы здесь, говорят, джентельменничаете? — усмехнулся Николай Всеволодович.— Правда, что вы у берейтора верхом хотите учиться? Петр Степанович улыбнулся искривленною улыбкой.— Знаете,— заторопился он вдруг чрезмерно, каким-то вздрагивающим и пресекающимся голосом,— знаете, Николай Всеволодович, мы оставим насчет личностей, не так ли, раз навсегда? Вы, разумеется, можете меня презирать сколько угодно, если вам так смешно, но все-таки лучше без личностей несколько времени, так ли?" *(181)*. Однако в той же степени, как его собственная личность, если не в большей, для него дорога личность Ставрогина. "Я-то шут,— скажет он Николаю Всеволодовичу,— но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!" *(408)*. Таков характер воплощения для циника: тот, кто может "поднять знамя", для него не кумир, не вождь, а его половина, тот, кто позволит ему поставить свою личность в центр мира. Петр Степанович всячески стремится овладеть Ставрогиным, сделать его своей марионеткой (шантажируя его) или господином (угождая ему). Ставрогин необходим ему как кукла, маска, "костюм", Ставрогин необходим ему для самовоплощения. Петруша смело может смеяться над словами своего отца: "Помилуй... да неужто ты себя такого, как ты есть, людям взамен Христа предложить желаешь?" *(171)*. Он знает, что он "золотая середина", но он придумал первый шаг, он придумал Ивана-царевича. Эта маска будет обладать всем, чего не хватает ему самому: "— Ставрогин, вы красавец! — вскричал Петр Степанович почти в упоении.— Зна-

ете ли, что вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. О, я вас изучил! Я на вас часто сбоку, из угла гляжу! В вас даже есть простодушие и наивность, знаете ли вы это? Есть еще, есть! Вы, должно быть, страдаете, и страдаете искренно от того простодушия. Я люблю красоту. Я нигилист, но люблю красоту. Разве нигилисты красоту не любят? Они только идолов не любят, ну а я люблю идола! Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся, это хорошо. К вам не подойдет никто вас потрепать по плечу. Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен! Вам ничего не значит пожертвовать жизнью, и своею и чужою. Вы именно таков, какого надо. Мне, мне именно такого надо, как вы. Я никого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк..." *(323—324)*.

Циник, главная ценность которого — его "я", очень страдает от постоянной угрозы невоплощения этого "я", отпадения самой дорогой ему части этого "я", благодаря которой только и может осуществиться "первый шаг", необходимый "политическому честолюбцу", чтобы поставить "я" в центр мира. Это именно та "точка, где он перестает быть шутом и обращается в полупомешанного" *(193)*. Это то, что заставляет Верховенского целовать руку Николая Всеволодовича, то, что заставляет угождать ему, если не получится шантажировать, то, что заставляет его сказать: "Мне вы, вы надобны, без вас я нуль. Без вас я муха, идея в склянке, Колумб без Америки" *(324)*. И если у Шатова в подобной ситуации будет господствовать "вы" ("я не для себя, а для вас" *(195)*, "дело в вас, а не во мне" *(201)* и др.), то у Петра Верховенского определенно господствует "я", несмотря на всяческое самоуничижение. "Вы" же "**мне**" надобны. "Вы" превращается только в средство для "я", и хотя было заявлено: "Я ваш червяк..." — но "строить **мы** будем, мы, одни мы!" *(326)*. В этом "мы" совмещается "я" циника с "я" его маски, с "я" его орудия (ср.: "Ставрогин, наша Америка?" *(326)*). Вообще, некоторое "наложение" их личностей начинается в романе с момента включения героев в действие. "Премудрый змей",— повторит Липутин слова Лебядкина о Ставрогине *(83)*. "Премудрый змей" — называется глава, в

которой Ставрогин впервые появляется на романной сцене. Однако "мудрит" в этой главе Петр Верховенский. Да и в описании внешности Петра Степановича имеется непосредственное указание на его "змеиную" природу. "Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком" *(144)*.

Сама же внешность его находится в отчетливом противоречии с сущностью, не проявляет, а затуманивает сущность — словом, не воплощает ее. "Одетый чисто и даже по моде, но не щегольски; как будто с первого взгляда сутуловатый и мешковатый, но, однако же, совсем не сутуловатый и даже развязный. Как будто какой-то чудак, и, однако ж, все у нас находили потом его манеры весьма приличными, а разговор всегда идущим к делу. Никто не скажет, что он дурен собой, но лицо его никому не нравится... Выражение лица словно болезненное, но это только кажется. У него какая-то сухая складка на щеках и около скул, что придает ему вид как бы выздоравливающего после тяжелой болезни. И, однако же, он совершенно здоров, силен и даже никогда не был болен. Он ходит и движется очень торопливо, но никуда не торопится. Его мысли спокойны, несмотря на торопливый вид, отчетливы и окончательны,— и это особенно выдается" *(143)*. Петруше, как уже говорилось, необходимо явиться в ином обличии, и он это отчасти проделывает, появляясь в главе "Премудрый змей" не только вместе со Ставрогиным, но как бы вместо него: "Старый чинный слуга был в каком-то необыкновенно возбужденном состоянии.— Николай Всеволодович изволили сию минуту прибыть и идут сюда-с,— произнес он в ответ на вопросительный взгляд Варвары Петровны... И вот из соседней залы, длинной и большой комнаты, раздались скорые приближающиеся шаги, маленькие шаги, чрезвычайно частые; кто-то как будто катился, и вдруг влетел в гостинную — совсем не Николай Всеволодович, а совершенно никому незнакомый молодой человек" *(142—143)*. На своем "единстве" со Ставрогиным Петр Степанович настаивает, используя чрезвычайно зна-

чимое в системе романа слово "наше", "наши". Подчеркивая каждый раз нелюбовь собеседника к этому слову, младший Верховенский постоянно, назойливо употребляет его, обозначая независимость этого единства от признания его Ставрогиным, существование его в независимости от того, говорят о нем или нет. Часто это слово выделено в текст курсивом. "Наше дело" противопоставляется "своим делам" Ставрогина, которые допускаются (и которым Петр Степанович собирается даже способствовать) в том случае, если они не помешают "нашему делу". "— Что ж, и с Богом, как в этих случаях говорится, делу не повредит (видите, я не сказал: нашему делу, вы слово **наше** не любите), а я... а я что ж, я к вашим услугам; сами знаете.— Вы думаете? — Я ничего, ничего не думаю,— заторопился, смеясь, Петр Степанович,— потому что знаю, вы о своих делах сами наперед обдумали и что у вас все придумано. Я только про то, что я серьезно к вашим услугам, всегда и везде и во всяком случае, то есть во всяком, понимаете это?" *(179)*. Словечко "наш" встретится в этой же главке и еще один раз — совсем в ином контексте: "Что ж я? — воротился он вдруг с дороги,— совсем забыл, **самое главное**: мне сейчас говорили, что наш ящик из Петербурга пришел.— То есть?..— То есть ваш ящик, ваши вещи, с фраками, панталонами и бельем; пришел? Правда?.. Там ведь с вашими вещами и мой пиджак, фрак и трое панталон, от Шармера, по вашей рекомендации, помните?" *(180—181)*. В "нашем", то есть "вашем" ящике, вместе с вашими вещами (ср. "вашими делами") — мой костюм. Ставрогин, в восприятии Петра Степановича, и правда напоминает костюм для младшего Верховенского. Этот же "ваш ящик", в котором главное — "мой костюм" всплывет и в следующих словах и действиях Петра Степановича: "А ведь вы не имели права драться... Вы и к Шатову заходили... вы Марью Тимофеевну хотите опубликовать,— бежал он за ним и как-то в рассеянности ухватился за его плечо" *(237)*. Жест знаменательный — "мое".

Для романтика и циника различается не только "качество" воплощения, но и характер деяния. Если самое реалистическое, конкретное действие романтика символично, то самое "фантастическое" *(241)* действие или проект циника

конкретны и практичны. Кармазинову на его вопрос о сроках восстания Верховенский ответит: "в мае начнем, к Покрову закончится" *(289)*, и те же даты назовет Ставрогину *(325)*. Если Шатов беседует со Ставрогиным вне времени и пространства, то Верховенский конкретно обозначает срок, через который должен получить от него "согласие" *(326)*. Романтики выдумывают теории и концепции. Петр Степанович выдумал "первый шаг". Причем не только выдумал, но и начал осуществлять. Если Шатов символически разбивает негодный кумир, то Верховенский убьет негодную куклу, если окончательно убедится в ее непригодности, уничтожит плохой инструмент — его оружие не кулак, а пистолет. Он готов использовать самоубийство, слабоумие, любовь, чтобы воплотить во вселенском масштабе явление "административного восторга". (Вот как это понятие объясняет Верховенский-старший: "...Поставьте какую-нибудь самую последнюю ничтожность у продажи каких-нибудь дрянных билетов на железную дорогу, и эта ничтожность тотчас же сочтет себя в праве смотреть на вас Юпитером, когда вы пойдете взять билет... "дай-ка, дескать, я покажу над тобою мою власть.." *(47—48)*. Ср. похвалы Петруши администрации *(190)*.)

Такова разница в отношении к воплощению идеи, в качестве деяния между романтической и цинической эмоционально-ценностными ориентациями.

Последней в ряду эмоционально-ценностных ориентаций мы рассмотрим иронию. Для всех типов эмоционально-ценностных ориентаций как важный, постоянно присутствующий признак характерен энтузиазм, поскольку любая ориентация предполагает дисгармоническое состояние человека и мира (уже говорилось, что занимать позицию, ориентироваться можно, только выделив себя из мира). Энтузиазм — это сила устремленности человека к гармоническому состоянию. Ирония противопоставляется всем прочим эмоционально-ценностным ориентациям по признаку отсутствия в ней энтузиазма, столь свойственного другим ориентациям.

Ирония предполагает сомнение и отрицание, подвергает любую ценность сомнению, в пределе — отрицает лю-

бую ценность. Иронию можно определить как реакцию человека даже не на мир, собственно, а на другую эмоционально-ценностную ориентацию. Ирония проявляется многообразно, но есть две существенно различных ее модификации: 1) когда ей предстоит какая-либо ценностная система, которую она разрушает, но при этом еще остается иная система ценностей, не подверженная разрушению, 2) когда ирония вырвалась в дурную бесконечность, разрушив все возможные системы ценностей вплоть до ценности личности носителя эмоционально-ценностной ориентации, когда отрицается все, всяческая ценность обесценивается, становится игрушкой в руках ироника, игрушкой, которой тот забавляется до поры с большим или меньшим интересом. Заметим, что отрицается не факт существования ценности, а собственно ценность ценности.

Противопоставленная всем прочим эмоционально-ценностным ориентациям, ирония особенно интересно соотносится с цинизмом. Цинизм, с большой яростью разрушающий все прочие системы ценностей всех прочих эмоционально-ценностных ориентаций, максимально использует иронию именно как реакцию на иную эмоционально-ценностную ориентацию. Однако, с тем большей энергией цинизм защищает от иронии свою последнюю ценность — собственное "я" циника, окутанное сентиментальностью. Защищая свое "я", циник пользуется самыми "крайними" (с точки зрения категории эмоционально-ценностной ориентации) средствами: циническая откровенность — для того, чтобы тут же крикнуть: "А вы еще хуже!" — да еще и потребовать любви к себе, и именно в таком виде (гоголевское "полюби нас черненькими"), разрушение всех и всяческих ценностей, такое яростное именно потому, что их наличие принижает, ставит под сомнение ценность его "я". С этой точки зрения так называемый "зоологический" цинизм не представляет собой особой формы — активно разрушаются недоступные личности ценности именно для того, чтобы оберечь личность — не случайно такое разрушение считается последствием культурного шока. Циник боится иронии тогда, когда она направлена на разрушение его последней ценности. Особенно ярко это видно на примере Ивана Карамазова, романтика типа, близкого к вер-

силовскому, то есть существующего в эмпирике на цинической орбите (у него эта склонность к цинизму выражена значительно ярче, чем у Версилова). Романтика же здесь только усугубляет ситуацию, "поднимая" личность до проповедуемых надзвездных идеалов. Иванов черт — ироник — вызывает у Ивана жгучую ненависть именно тем, что покушается на ценность и "вознесенность" его личности. Недаром Иван персонифицирует свою иронию, когда она, в силу "проколов" в теории, обращается на личность.

Именно цинизм подготавливает качественное изменение иронии при выходе туда, где ей уже не предстоят никакие ценности, где она становится пафосом абсолютного разрушения. Ироник здесь видит и знает все ценности, но ценности их не признает — ценности разрушаются им, каждому тезису находится антитезис, но синтеза никогда не происходит. Ироник вырывается в "пространство чистого эфира", где ему не за что зацепиться, где ему нет пути. О нем можно было бы сказать словами Ф. Ницше: "Кто не умеет найти пути к своему идеалу, тот ведет более безрассудную и наглую жизнь, чем человек без всякого идеала"[74]. У Достоевского именно ироникам являются привидения, да они и сами часто воспринимаются окружающими как привидения. Для ироника существует только один выход — уничтожение своей личности в том или другом виде, но это может быть уход в небытие или отрицание своей личности для "жизни вечной". Так, Ставрогин и Свидригайлов кончают жизнь самоубийством, но у Ставрогина есть и мечта о "золотом веке", связанная с разрушением, растворением личности в гармонии универсума[75].

Из сказанного ясно, что неразличение добра и зла, стирание между ними границ, часто считающееся принадлежностью цинизма,— одно из свойств ироника. У него есть только головное, "теоретическое" знание того, что хорошо и что плохо, но он не ненавидит зло, не презирает его, не оскорбляется им. Циник все же обладает эмоциональным критерием для такового различения, этот критерий — собственное "я"; то, что для меня хорошо, то хорошо, что для меня плохо, то плохо. Причем, этот эмоциональный критерий настолько силен, что "головное" знание, различение может временами совсем отсутствовать или смещаться в

соответствии с эмоциональным критерием. (Это можно было бы назвать "наивным цинизмом".)

"Я" может обладать, как уже говорилось, достаточно широкой вместимостью — "я" плюс мои близкие и любимые люди, например. Отсюда, холодность циника — тоже в значительной степени миф. Он будет яростно ненавидеть все, что угрожает благоденствию его "я", и так же яростно любить то, что доставляет ему удовольствие. Классическим циником у Достоевского является Федор Павлович Карамазов. Холодность — это также свойство ироника, ибо для него нет ни одной нравственной ценности (даже ценности собственного "я"), которая вызывала бы сколько-нибудь сильные эмоции. Ирония — самая "неэмоциональная" эмоционально-ценностная ориентация.

Если ирония — это особая эмоционально-ценностная ориентация, то и отношение к ней Достоевского тоже особое, ибо ирония предполагает абсолютное неверие и отрицание, а Достоевский — именно тот человек и писатель, который всю свою жизнь доказывал необходимость идеала — абсолютного, принятого прежде разума. Понятно, что тип ироника должен был очень интересовать Достоевского. Самым последовательным воплощением этого типа стали образы Свидригайлова и Ставрогина.

При анализе образа Свидригайлова категорию эмоционально-ценностной ориентации использовал, хотя и не называя ее, В.Я.Кирпотин. Не опираясь на нее в основных моментах анализа, он прокомментировал отдельные черты образа именно с этой точки зрения, верно и подробно, поэтому на них мы остановимся очень недолго.

Многократно отмечались такие качества Свидригайлова, как холодность, неспособность к сильной ненависти: "...спорить тоже не любил и не горячился — тоже дурной признак" *(390)*[76]. Все это действительно дурные признаки "дурной иронии", вышедшей за пределы любой ценностной системы — и горячиться нечего, и спорить нечего, ценностей нет, все приемлемо. Он не осуждает ничего, убийца для него — только объект для изучения, тем и интересный, что убийца. Свидригайлов — очень "складной" человек, ибо личность как ценность утрачена для ироника, а значит, утрачены и соответствующие эмоциональные

реакции в ее защиту. Даже уж слишком складной, как замечает Раскольников. Свидригайлов отвечает: "Оттого, что грубостью ваших вопросов не обижался? Так, что ли? Да... чего ж обижаться? Как спрашивали, так и отвечал..." *(217)*. Свидригайлов не обижается на грубость, оскорбления, направленные на его личность, он говорит отвлеченно и призывает собеседника к логическому и спокойному рассмотрению дела, а вовсе не к "порядку", не к "уважению к личности собеседника". Да и вообще, "как спрашивали, так и отвечал..."

В.Я.Кирпотин впервые отметил, что достоверно ничего плохого о Свидригайлове ни читателям, ни героям романа не известно. Однако и читатели, и герои упорно ожидают от него чего-то ужасного. "...И какие здесь все трусишки насчет своего собственного мнения, Родион Романович",— говорит Свидригайлов. Он-то не трусит иметь "собственное мнение", потому что боится собственного мнения тот, кто воспринимает как существенную ценность оценку своей личности окружающими. Все чувствуют, что для него нет ничего обязательного, непререкаемого, непреступимого — и ждут от него всего самого ужасного, и, установившись на этом, не верят ничему доброму от него исходящему, во всем ищут иных причин и нечистых целей. "Вы, однако, пристроили детей Катерины Ивановны. Впрочем... впрочем, вы имели на это свои причины ... я теперь все понимаю",— говорит Раскольников *(370)*. Впрочем, Раскольникова Свидригайлов дразнит специально.

Для ироника все зыбко, все неверно, все под сомнением — характерно, что это отразилось даже в структуре образа: все, что мы знаем о Свидригайлове, особенно из третьих уст, так или иначе находится под сомнением или прямо оспорено другими героями. (Например, объяснение причин самоубийства Филлипа *(228)*.) Свидригайлов, ироник, вышедший в дурную бесконечность, предпринимает последние попытки зацепиться хоть за что-то реальное, предельно ощутимое. "Только на анатомию и надеюсь",— говорит он *(217)*. Интересен с этой точки зрения его ответ Раскольникову на обвинение в разврате: "В этом разврате по крайней мере есть нечто постоянное, основанное даже на природе и не подверженное

фантазиц нечто всегдашним разожженным угольком в крови пребывающее, вечно поджигающее, которое и долго еще, и с летами, может быть, не так скоро зальешь" *(359)*. Это попытка найти что-то бесспорное уж хотя бы на физиологическом уровне. Может быть, именно поэтому Свидригайлов и не пьет ("Я в пьяном виде не хорош") — вино, напротив будит фантазии, увеличивает зыбкость мира, от чего так хочет спастись Свидригайлов. Зыбкость, "фантазийность" эта тоже отразилась в структуре образа — Свидригайлову не только являются привидения, причем, как это было многократно отмечено, предельно "бытовые" привидения, что ощутимо размывает границы реального мира,— Свидригайлов пытается это обосновать логически: "Привидения — это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и порядка. Ну, а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира..." *(221)*. Иронику, вышедшему в дурную бесконечность иронии, именно и должны являться привидения — ибо он, разрушив все абсолютные ценности, тем самым и нарушил "земной порядок". Однако, повторим, Свидригайлову не только являются привидения, он не только в своем ночном кошмаре упорно не различает границ сна и яви, но он сам является как привидение (Раскольникову, а, возможно, и Соне в свою последнюю ночь — недаром дети Капернаумова убежали в неописанном ужасе).

Не будем останавливаться на отмеченных Кирпотиным жалобах Свидригайлова на скуку и "решительное отсутствие специальности" — это тоже "родовое" качество иронika. Заметим только, что цинику всегда есть чем заняться — "я" — божок очень требовательный.

В.Я.Кирпотин, в полном соответствии с традицией работ о "Преступлении и наказании" (особенно советского периода), утверждает, что Свидригайлов не понимает Раскольникова. Это не так. Свидригайлов, напротив, очень хорошо видит и всячески подчеркивает ценностное проти-

воречие, в которое пришли моральные и идеологические посылки Раскольникова. Показателен в этом смысле эпизод, когда Свидригайлов рассказывает Раскольникову анекдот о девочке на "танцевальном вечере". Рассказ выдержан четко в циническом пафосе, без малейшего возмущения низостью происходящего, напротив, с любованием этой мерзостью, с возможностью, намеренно оставленной, двусмысленного истолкования собственной роли в этом деле. Однако попирается здесь не элементарная нравственность, и удовольствие Свидригайлов получает не от сладострастного воспоминания. Он наслаждается абсурдностью происходящего, заставляя восставать против безнравственности — убийцу, заставляя осуждать себя за цинизм восприятия человека, переступившего последнюю черту. Это наслаждение ироника, доводящего обе идеи до абсурда путем совмещения их в одном объекте. Он потом сведет эти идеи вместе в одном высказывании: "...убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонок можно лущить чем попало в свое удовольствие..." *(373)*. Здесь и нравственность, и цинизм выступают только как объекты игры ироника. Интересно, что Раскольников это удовольствие понимает и интерпретирует довольно верно: "Еще бы вам-то не ощущать наслаждения... разве для исшаркавшегося развратника рассказывать о таких похождениях,— имея в виду какое-нибудь чудовищное намерение в этом же роде,— не наслаждение, да еще при таких обстоятельствах и такому человеку, как я..." *(371)*. Свидригайлов отвечает: "Ну, если так,.. то вы и сами порядочный циник. Материал, по крайней мере, заключаете в себе огромный. Сознавать много можете, много..." *(371)*. Итак, материалом для "циника" Свидригайлов считает именно возможность много сознавать. Таким образом, совершенно не оправданы высказывания типа: "Ирония Свидригайлова постепенно умерщвляет сознание и чувства. По Достоевскому же, смерть сознания влечет за собой смерть тела, являясь концом существования"[77]. Для цитируемой работы такие высказывания тем более непростительны, что там же приводится определение иронии, данное Киркегором: "Ирония — это ненормальное, преувеличенное развитие, которое, подобно развитию печени у

страсбургских гусей, кончается тем, что убивает индивида"[78]. Понятно, что причиной смерти является не смерть сознания, а как раз его преувеличенное, гипертрофированное развитие. Сознание и убивает чересчур сознающего индивида, ибо оно разлагает эмоциональную сферу, лишает человека какой бы то ни было опоры в этом мире. Именно поэтому Свидригайлов, который боится и не хочет умирать, ищет защиту в "анатомии" — последнем, что еще способно хоть как-то затрагивать убиваемую эмоциональную сферу, дать хоть какой-то ориентир.

Ирония убивает ироника, и никаких помощников ей для этого не надо. Однако, при последовательном неразличении категорий "ироник" и "циник", такие помощники исследователями упорно отыскиваются. Почти общим местом стало утверждение, что Свидригайлов кончает жизнь самоубийством потому (или, в лучшем случае, и потому тоже), что отступает перед "духовной и душевной силой Дунечки", что "Свидригайлов, истинное воплощение тезиса "никаких преград", вдруг наталкивается на преграду в себе самом и в другом"[79]. Помимо этого, самый серьезный и реальный аргумент, на который опирается трактовка Свидригайлова как циника и сладострастника — это его план насилия над Дуней. Два эти момента тесно связаны. Обвинение в намеренном насилии поддерживается и черновиками к "Преступлению и наказанию" (см. цитирумые Кирпотиным отрывки)[80]. В результате анализа черновиков, Кирпотин делает вывод, что человек в конце концов победил зверя в Свидригайлове, "выяснилось, что под мохнатой звериной шкурой Свидригайлова билось тоскующее сердце, жаждавшее любви"[81]. Здесь фигура Свидригайлова, как и в некоторых других местах исследования, сильно упрощается. Ошибка, видимо, заключается в самом подходе к материалу — черновые записи привлекаются для раскрытия характера, как бы дополняя текст романа. При этом из виду упускается крайне важное обстоятельство: привлекаемые отрывки по какой-то причине в текст не вошли. Кстати, на черновых записях Кирпотин строит сопоставление Свидригайлова с Митей Карамазовым, совершенно невозможное, если учитывать только текст романа.

Попробуем прочитать сцену "насилия" так, как она дана в окончательном тексте.

Прежде всего заметим, что слово "насилие" в утвердительной форме произносит Дуня, предполагавшая таковые намерения Свидригайлова и даже захватившая на этот случай пистолет. Свидригайлов же, как он сам подчеркивает, употребляет это слово лишь в виде предположения, отвечая на Дунину реплику, и сразу оговариваясь, что "насилие — мерзость" *(381)*. Однако против Свидригайлова свидетельствует его же разъяснение, свидетельствует, надо признать, подавляюще: "Вы сказали сейчас "насилие", Авдотья Романовна. Если насилие, то сами можете рассудить, что я принял меры. Софьи Семеновны нет дома, до Капернаумовых далеко, пять запертых комнат. Наконец, я, по крайней мере, вдвое сильнее вас и, кроме того, мне бояться нечего, потому что вам и потом нельзя пожаловаться: ведь не захотите же вы предать в самом деле вашего брата? Да и не поверит вам никто: ну, с какой стати девушка пошла к одинокому человеку на квартиру? Так что, если даже и братом пожертвуете, то и тут ничего не докажете: насилие очень трудно доказать, Авдотья Романовна" *(380)*. Ну, конечно, как же не насилие, да еще если вспомнить подобное же описание уединенности помещения в самом начале эпизода и обман относительно Софьи Семеновны. В свете такого восприятия и следующий абзац читается, как циничное издевательство: "Как хотите, но заметьте, я говорю еще только в виде предположения. По моему же личному убеждению, вы совершенно правы: насилие — мерзость. Я говорил только к тому, что на вашей совести ровно ничего не останется, если бы даже... если бы даже вы и захотели спасти вашего брата добровольно, так, как я вам предлагаю. Вы просто, значит, подчинились обстоятельствам, ну силе, наконец, если уж без этого слова нельзя. Подумайте об этом; судьба вашего брата и вашей матери в ваших руках. Я же буду ваш раб... всю жизнь... я вот здесь буду ждать... Для нее уже не было ни малейшего сомнения в его непоколебимой решимости. К тому же она его знала..." *(381)*. Заметим пока только, что это для Дуни не было сомнений в том, что Свидригайлов решился на насилие, ибо "она его знала".

При внимательном же чтении не остается никакого сомнения, что о насилии не может быть и речи. Дуня для Свидригайлова — последняя зацепка, последняя надежда спастись от дурной бесконечности иронии, от неотвратимого самоистребления. Последняя надежда на цель, на веру. Ведь когда Свидригайлов отвечает ей на вопрос: "Каким образом вы можете его спасти?" — то в срывающемся голосе, сбивчивых словах: "Все от вас зависит, от вас, от вас одной.." *(380)* — речь, конечно, не только о спасении Раскольникова, но прежде всего и больше всего о его собственном, Свидригайлова, спасении, которое теперь только в ней одной: "Я вас также люблю... Я вас бесконечно люблю. Дайте мне край вашего платья поцеловать, дайте, дайте! Я не могу слышать, как оно шумит. Скажите мне: сделай то, и я сделаю! Я все сделаю. Я невозможное сделаю! Не смотрите, не смотрите на меня так! Знаете ли, что вы меня убиваете..." *(380)*. Здесь далеко не одно сладострастие, и не в первую очередь оно. Здесь холодный ироник, с усмешкой запланировавший свой "вояж" вдруг безумно поверил в возможность еще для себя жизни. Даже в бреду своем он понимает, насколько невозможно для него то, что он обещает Дуне: веровать в то, во что она верует, но сделает невозможное — в этом его спасение. Не страстно желаемое наслаждение, а безумную надежду на воскресение отнимает у него Дуня, не увидевшая здесь ничего, кроме взрыва сладострастия.

"Свидригайлов встал и опомнился (опомнился от своего безумия, своей надежды.— *Т.К.*). Злобная и насмешливая улыбка медленно выдавливалась на дрожавших еще губах его" *(380)*. Злоба и насмешка прежде всего над собой — он, и поверил! Дуне мерещится насилие, она кидается в угол, заслоняется столиком, Свидригайлов не двигается с места. Однако к концу последнего из двух цитированных выше абзацев улыбка все же покидает его. Речь же вновь становится сбивчивой, прерывистой — как тогда, когда была надежда: "Я же буду ваш раб... всю жизнь... я вот здесь буду ждать..." *(381)*. Значит, надежда вернулась, да еще после такого, на первый взгляд, циничного и издевательского монолога? В таком случае Свидригайлов не только циничен, но и глуп, ослеплен собственной низос-

тью и ни в ком ничего другого не предполагает, и правы исследователи, считающие, что Свидригайлов умирает потому, что не признавал никаких преград и вдруг наткнулся на преграду и в себе, и в другом, отступил перед нравственной силой Дуни, после чего не оставалось ничего другого, как умереть[82]. Или еще лучше: "Насколько Дуня искренна в своем целомудрии, настолько Свидригайлов искренен в своем убеждении, что такового в природе не имеется. Поэтому любовь к Дуне оказывается гибельной для него, ибо взаимности нет и быть не может"[83].

Вспомним, однако, как говорит Свидригайлов о Дуне Раскольникову: "Авдотья Романовна целомудренна ужасно, неслыханно и невиданно (Заметьте себе, я вам сообщаю это о вашей сестре как факт. Она целомудренна, может быть, до болезни, несмотря на весь свой широкий ум, и это ей повредит.)" *(365)*. Т. е. как факт он признает целомудрие, но не видит его ценности. Свидригайлов считает, что Дуня на него "не всегда с отвращением смотрела", что он отпугнул ее своим сладострастием. Свидригайлов хочет дать Дуне возможность победить свое целомудрие, которое считает единственным препятствием, убедив ее в том, что она "не виновата", дать ей тем самым возможность решиться на такой тяжелый для нее из-за ее болезненного целомудрия шаг. Он бы поступал психологически верно, если бы были верны все его посылки и Дуня его любила бы (хотя бы и неосознанно). Поэтому и вспыхивает вновь надежда. При всей грубости аналогии, это почти та же тактика, что при соблазнении "добродетельной барыни": "И только что, бывало, добьюсь пожатия руки, даже взгляда, то укоряю себя, что это я вырвал у нее силой, что она сопротивлялась, что она так сопротивлялась, что я наверное бы никогда ничего не получил, если бы я сам не был так порочен..." *(366)*. Он садится ожидать, давая Дуне возможность добровольно "подчиниться силе", ибо это, как он считает, единственная возможность преодолеть "болезненное целомудрие" Дуни, которая, как он надеется, любит его или может полюбить. Но Дуня вдруг выхватывает револьвер. Последняя надежда рухнула — и опять появляется "злобная усмешка". То, что происходит дальше, часто определяется как "захватывающий нравствен-

ный поединок". Это, видимо, не совсем точное определение, ибо Свидригайлов просто доводит уже находящуюся в истерике женщину до бешенства — кажется, с единственной целью: получить пулю в лоб. Все дальнейшее, если читать непредвзято, гораздо больше напоминает намеренное самоубийство, чем попытку изнасилования. "Дуня подняла револьвер и, мертво бледная, с побелевшею, дрожащею нижнею губкой, с сверкающими, как огонь, большими черными глазами, смотрела на него, решившись, измеряя и выжидая первого движения с его стороны. Никогда еще он не видел ее столь прекрасною. Огонь, сверкнувший из глаз ее в ту минуту, когда она поднимала револьвер, точно обжег его, и сердце его с болью сжалось. Он ступил шаг, и выстрел раздался" *(381—382)*. Не сладострастие вспыхнуло в его сердце, когда увидел он ее такой прекрасной — "с болью сжалось его сердце" — потому что нет уже надежды на любовь этой горячо любимой женщины; это он видит, как видит и то, что она ждет только его движения, чтобы выстрелить. Он это движение и делает — чего ему теперь ждать?

Не "мужское благородство" в поединке проявляет Свидригайлов, когда дает возможность выстрелить еще и еще — он делает свою гибель практически неотвратимой. Показателен в этом отношении следующий эпизод: "— Ну, что ж, в трех шагах нельзя не убить. Ну а не убьете,.. тогда...— Глаза его засверкали, и он ступил еще два шага" *(382)*. Кажется, предупреждение окончательное, но... "Дунечка выстрелила, осечка! — Зарядили неаккуратно. Ничего! У вас там есть еще капсюль. Поправьте, я подожду" *(382)*. "Он стоял перед нею в двух шагах и ждал, и смотрел на нее с дикою решимостью, воспаленно-страстным взглядом". С решимостью на смерть — ведь дает возможность убить наверняка, да еще подстегивает своим: "Ну а не убьете... тогда..." Заметим также, что мысль, что "он скорее умрет, чем отпустит ее", опять-таки принадлежит Дуне. Но Дуня бросила револьвер. "Бросила! — с удивлением проговорил Свидригайлов и глубоко перевел дух. Что-то как бы разом отошло у него от сердца, и, может быть, не одна тягость смертного страха; да вряд ли он и ощущал его в ту минуту. Это было избавление от дру-

гого, более скорбного и мрачного чувства, которого бы он и сам не мог во всей силе определить" *(382)*. Отошло, видимо, то же, что сжимало сердце — жалость к Дуне — да, могла бы сейчас убить, но этого бы сама потом не вынесла. Да ведь и он ее за мученицу почитал, а она свою честь ценой чужой жизни спасает. Но и удивление — да, Свидригайлов со злобным, но спокойным отчаянием вполне подготовился к смерти от руки любимой женщины, когда понял, что ошибался, что Дуня совсем не любит его. Своим самоубийством он подчеркнуто заканчивает незаконченное Дуней: берет оставленный ею пистолет и стреляет в правый висок — в правый же висок попала Дуня. Но тяжело было вместо чаемого спасения получить пулю в лоб. От полной безнадежности, скорбной и мрачной избавляется он с удивлением, когда Дуня отказывается купить свое спасение ценой его жизни. И, может быть, вновь на миг ожила надежда. "Он было хотел что-то сказать, но только губы его кривились, а выговорить он не мог" *(382)*. Как мы помним, в моменты, когда возникает надежда, речь его становится сбивчивой, прерывистой, сейчас же только губы кривятся, он не может вообще произнести ни слова. "Отпусти меня! — умоляя сказала Дуня. Свидригайлов вздрогнул: это "ты" было уже не так проговорено, как давешнее". Теперь Дуня, так же, как в начале разговора Свидригайлов, обращается к нему по-человечески, с надеждой на человеческий ответ. Теперь они оба, потрясенные предыдущей сценой, слышат, наконец, друг друга, говорят друг с другом не в соответствии со своими устоявшимися мнениями, а как бы заново все постигая. Это та ситуация, когда "ставятся и решаются последние вопросы". Свидригайлов тоже задает вопросы, для него последние: жить ему или нет. "—Так не любишь? — тихо спросил он. Дуня отрицательно повела головой.— И... не можешь? Никогда? — с отчаянием прошептал он.— Никогда! — прошептала Дуня" *(382)*. Итак, последний вопрос решен. Дальше идут строки, трактуемые обыкновенно, как последняя борьба между человеком и зверем, в которой человек побеждает[84], или безнравственный Свидригайлов отступает перед нравственной чистотой Дуни: "Прошло мгновение ужасной немой борьбы в душе Свидри-

гайлова. Невыразимым взглядом глядел он на нее" *(382)*. Выделенные эпитеты вряд ли подходят для изображения сладострастника, отступающего перед чистой девушкой. Вспомним, только что решена участь Свидригайлова, ему надо согласиться в душе принять последний приговор, окончательно отказаться от последней надежды. Сейчас отказаться, потому что последняя зацепка уже использована: "И не можешь? Никогда? — с отчаянием прошептал он.— Никогда!.." Примирить в один миг душу свою со смертным приговором разве можно без ужасной борьбы? И взглядом своим он еще и молил, и уже прощался с ней, с надеждой, с жизнью; да мало ли что еще было в этом невыразимом взгляде — но уж не сладострастие — для него у Достоевского есть выразительнейшие эпитеты. Свидригайлов торопит Дуню. Это, если чуть упростить обычные рассуждения, означает, что он боится передумать, не отпустить. Опять возникает образ на минуту опомнившегося насильника. "Скорей! Скорей! — повторил Свидригайлов, все еще не оборачиваясь. Но в этом "скорей", видно, прозвучала какая-то страшная нотка. Дуня поняла ее..." *(383)*. Но поняла ее, опять-таки, Дуня, а она как уже было показано, все понимает достаточно тенденциозно. В тексте авторском, напротив, указание на неясность нотки: "видно", "какая-то". Да, "Дуня сдалась, а Свидригайлов не принял жертвы"[85]. Ему не жертва была нужна, а милость. Свидригайлов уже простился со всем — с потрясающей силой простился, не позволив себе больше ни мольбы, ни уговоров, ни угроз, не оставив себе надежды. Но сила его покидает его. Ведь когда он повернулся от окна, "странная улыбка искривила его лицо, жалкая, печальная, слабая улыбка, улыбка отчаяния" *(383)*. Да, кроме того, мелькнула, может быть, мысль отомстить за свою обиду, тоже, заметим, слабая мысль. Не до насилия ему было, он бы, может, убил ее на месте, если бы она помедлила. Много было у него причин торопить Дуню: "вояж" стал неизбежен, и он теперь ищет душевной пустоты и духовного одиночества. Таким образом, не отступив перед Дуней, не "поняв, что и для него существуют преграды", не из-за цинизма, потерпевшего крах, убивает себя Свидригайлов. Ирония сама убивает ироника. Дуня не

причина смерти, а последняя возможность жить, возможность хоть чего-то еще в жизни: чувств, стремлений, цели. Когда надежда не оправдывается, смерть уже полностью вступает в свои права. Нет здесь никакой борьбы между зверем и человеком, и не такому даже случаю поколебать эмоционально-ценностную ориентацию Свидригайлова. Недаром он, уже решившись на самоубийство, тут же снижает иронически всю сцену: Катя по его заказу поет, как какой-то "подлец и тиран начал Катю целовать". Другой предел был поставлен ему. Два его ночных видения крайне интересны именно тем, что дают четкий указатель, до каких столбов дошел Свидригайлов и чего не смог перешагнуть; где для ироника еще был абсолют. Первое видение — четырнадцатилетняя утопленница во гробе,— сопровождается эстетическим еще, а не нравственным восприятием: цветы, чудесный дом, чудесный день. "Разбитое сердце... оскорбленное обидой, ужаснувшею и удивившею это молодое детское сознание, залившею незаслуженным стыдом ее ангельски чистую душу и вырвавшею последний крик отчаяния, не услышанный, а нагло поруганный в темную ночь, во мраке, в холоде, в сырую оттепель, когда выл ветер..." *(391)*,— это еще не ужасно для него. Но второе видение и эстетически воспринимается как безобразное и вызывает вдруг у Свидригайлова ценностную реакцию: "Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка. "Как! пятилетняя! — прошептал в ужасе Свидригайлов,— это... что ж это такое?" *(393)*. В этот момент для него вдруг возрождается ценность целомудрия.

Да, все может быть, нет никаких "ценных" ценностей — можно даже поруганного ребенка, но пятилетнюю развратницу, осквернение, оподление детской души — нет, еще не снесет, тут вдруг оказываются какие-то незыблемые ценности, и его, оказывается, еще волнуют вопросы "гражданина и человека". И видно, не напрасна была надежда Свидригайлова на Дуню: да, была в нем самом еще зацепка, можно было еще ему жить.

Герой, у которого такой зацепки не остается, и при данной ему возможности спастись откажется от спасения.

Это — Николай Всеволодович Ставрогин, фигура абсолютного ироника у Достоевского.

Ставрогин — высший тип ироника у Достоевского, да и, наверное, во всей мировой литературе. Даже в Свидригайлове, настолько полно воплотившем эту эмоционально-ценностную ориентацию, что на его примере строил свои суждения об иронии Блок, чувствуются следы других эмоционально-ценностных систем, впоследствии разрушенных В нашем сознании ирония тесно связана с разочарованием, предполагается, что прежде, чем прийти к ироническому мироощущению, человек верил и разуверился, остыл, **утратил** веру в ценности, идеалы. Ставрогин ни в чем не разочаровывался и ничего не утрачивал. Он дан нам как **изначальный** ироник, ироник, так сказать, по рождению и воспитанию. Как это могло сделаться, в какой-то степени объяснено Достоевским: "Он (Степан Трофимович.— *Т.К.*) не задумался сделать своим другом такое маленькое существо, едва лишь оно капельку подросло... Он не раз пробуждал своего десяти- или одиннадцатилетнего друга ночью, единственно чтобы излить перед ним в слезах свои оскорбленные чувства или открыть ему какой-нибудь домашний секрет, не замечая, что это совсем уже непозволительно. Они бросались друг другу в объятия и плакали" *(35)*[86]. Таким образом, мальчик вчуже пережил и оскорбленные чувства и изнанку жизни (секреты) задолго до того, как мог перечувствовать это сам — не разуверялся и не разочаровывался, поскольку никогда не верил и не был очарован. Но все же факт здесь более обозначен, чем объяснен. "Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековечной тоски, которую иная избранная душа раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение. (Есть и такие любители, которые тоской этой дорожат более самого радикального удовлетворения, если б даже таковое и было возможно.)" *(35)*. Замечание в скобках и есть, собственно, обозначение факта появления ироника — больше о его становлении ничего не будет сказано. Это тем более замечательно, что Ставрогин — едва ли не единственный герой Достоевского,

жизнь которого прослежена (хотя бы обозначена) на всем ее протяжении — от самых ранних лет до смерти.

Ставрогин — тип абсолютного ироника. Его ирония вырвалась за последние границы, далеко позади оставила всякие рамки, всякие шоры, всякие запреты, все превратила в свои игрушки, которыми недолго забавляется и быстро ломает, находя или создавая себе другие, и так — пока не доберется до последней — до личности самого ироника.

Ставрогин особенно интересен именно тем, что он ироник абсолютный и изначальный — и поэтому не разрушает и отвергает ценности, а в принципе не понимает, как они могут существовать, хотя знает, что они существуют. В этом плане характерно замечание хроникера о его детских годах: "Мальчик знал про свою мать, что она его очень любит, но вряд ли очень любил ее сам" *(35)*. Достоевский в черновиках намечает главную идею этого героя: "Возможна ли вообще вера для развитого человека",— эту идею потом карикатурно сформулирует Кириллов: "Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует" *(469)*. Но Ставрогин еще распространяет эту идею — он сомневается в возможности для современного развитого человека и развитой и поглощающей эмоциональной сферы, и поглощенности какой-нибудь системой ценностей (не обязательно верой в Бога). Сомневается — и играет всем этим, выясняя попутно, как это создается и разрушается.

Начинает молодой человек с того, что как будто намеренно разрушает свою блестящую карьеру. Это ему вполне удается — даже до лишения прав дворянства. Восстановив себя в дворянском звании, он выходит в отставку и начинает свою "насмешливую" жизнь в петербургских углах. Его первая большая игра — с эмоциональной сферой. Он **создает** большую, безумную, до поклонения, любовь Марьи Лебядкиной, "третируя ее как графиню" — причем создает, используя минимум средств, не сказав с ней за три месяца и двух фраз, по замечанию Петра Степановича Верховенского *(150)*. Эту игру его хорошо прокомментировал Кириллов: "Вы... нарочно выбрали самое последнее создание, калеку, покрытую вечным позором и побоями,— и вдобавок зная, что это существо умирает к вам от коми-

ческой любви своей,— и вдруг вы нарочно принимаетесь ее морочить, единственно для того, чтобы посмотреть, что из этого выйдет" *(150)*. В результате он создает существо, живущее только эмоциональной сферой, чувствами, главное из которых — ее любовь к Князю, разум же ее окончательно затемняется (здесь интересно замечание того же Петра Степановича: "Голова ее уже и тогда была не в порядке, но тогда все же не так как теперь" *(149)*). Кстати, Ставрогин не только Хромоножку заставляет существовать в напряженной эмоциональной сфере и без участия разума: "Все наши дамы были без ума от нового гостя. Они резко разделились на две стороны — в одной обожали его, а в другой ненавидели, до кровомщения, но без ума были и те и другие" *(37)*.

Именно богатство эмоциональной сферы и делает Марью Тимофеевну привлекательной, несмотря на ее сумасшествие. "Тихие, ласковые серые глаза ее были и теперь еще замечательны; что-то мечтательное и искреннее светилось в ее тихом, почти радостном взгляде. Эта тихая, спокойная радость, выражавшаяся в улыбке ее, удивила мня после всего, что я слышал о казацкой нагайке и о всех бесчинствах братца. Странно, что вместо тяжелого и даже боязливого отвращения, ощущаемого обыкновенно в присутствии всех подобных, наказанных Богом существ, мне стало почти приятно смотреть на нее с первой же минуты, и только разве жалость, но отнюдь не отвращение овладели мною потом" *(114)*. Ласковость, мечтательность, искренность — все эти проявления эмоциональной жизни сразу бросаются в глаза Хроникеру, и он эмоционально отзывается ("приятно смотреть"). Чувствительность Марьи Тимофеевны дает ей возможность проникать в сущность ситуации и в чувства других людей помимо логики и рассуждения, а иногда и вопреки им. Она называет Лебядкина своим лакеем — и он действительно лакей по натуре своей и по образу жизни (живет на ее деньги). Она видит ненависть Варвары Петровны, хотя та и старается ее обласкать, она угадывает, называя это "стыдом перед светской барышней", побуждение, по которому Ставрогин скрывает свой брак перед Лизой. Она называет Ставрогина Князем за благородство его чувств, ко-

торыми он когда-то победил (и создал) ее — и отвергает его, сбрасывающего эту маску, как самозванца.

Тогда же начинает Ставрогин и свою игру с принятыми нормами, моралью и мнениями, не щадя ничего, даже себя. Он женится на Хромоножке. Этот его поступок хорошо объясняет Шатов, хотя, как замечает Ставрогин, несколько ошибается: "Знаете ли, почему вы тогда женились, так позорно и подло? Именно потому, что тут позор и бессмыслица доходили до гениальности! О, вы не бродите с краю, а смело летите вниз головой. Вы женились по страсти к мучительству, по страсти к угрызениям совести, по сладострастию нравственному. Тут был нервный надрыв... Вызов здравому смыслу был уж слишком прельстителен! Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка! Когда вы прикусили ухо губернатору, чувствовали вы сладострастие?" *(202)*.

Шатов, конечно, не прав, объясняя брак Ставрогина "страстью к угрызениям совести" и "нервным надрывом". Ставрогин сделал это вполне спокойно, "насмешливо", из-за пари на вино. Тут прельщали ироника именно сопоставленные ценности: ужас, в обыкновенном представлении, такого брака, и — пари на вино. Но Шатов блестяще сопоставил этот брак с закушенным губернаторским ухом — это действительно игра одного порядка.

Эта игра разворачивается на наших глазах, когда Ставрогин первый раз после долгого отсутствия возвращается домой. При первой же встрече города, хроникера и читателя с героем отмечается обстоятельство, обозначением которого потом закончится весь роман: "Упомяну как странность: все у нас, чуть не с первого дня, нашли его чрезвычайно рассудительным человеком" *(37)*. Замечательно, что все совершенные им в городе бесчинства и даже белая горячка не заставили никого усомниться в его безусловной рассудительности. "Все приняли его, по-видимому, с полным участием, но все почему-то конфузились и рады были тому, что он уезжает в Италию. Иван Осипович даже прослезился, но почему-то не решился обнять его даже при последнем прощании. Право, некоторые у нас так и остались в уверенности, что негодяй просто насмеялся надо всеми, а болезнь — это что-нибудь так" *(44)*. На-

чинает свою игру в городе Ставрогин с того, что разрушает невиннейшее убеждение Павла Павловича Гаганова в том, что "его не проведут за нос". Причем "он в самое мгновение операции был почти задумчив, "точно как бы с ума сошел" *(39)*. Задумчив — как бы рассуждает, а можно ли его в самом деле провести за нос, интересно? И потом улыбается "злобно и весело", "без малейшего раскаяния" *(39)* — оказывается, можно. И извиняется он вполне в соответствии с этими рассуждениями: "Вы, конечно, извините... Я, право, не знаю, как мне вдруг захотелось... глупость..." *(39)*. Страсти, разгоревшиеся в городе по поводу его поступка, дают ему возможность продолжить свою игру, а "именно подвернулся наш приятель Липутин" *(40)*. Липутин подлетел к Ставрогину с определенной идеей, истолковав его действия с точки зрения либерала. Ставрогин угадывает, что "Липутин зовет его теперь вследствие вчерашнего скандала в клубе, и что он, как местный либерал, от этого скандала в восторге, искренно думает, что так и надо поступать с клубными старшинами и что это очень хорошо. Николай Всеволодович рассмеялся и обещал приехать" *(41)*. Ситуация действительно крайне забавная и привлекательная для ироника: человек, после совершенной мерзости, бросается ему на шею в совершенной уверенности, что мерзость идеологическая и что, следовательно, так и надо, и, помимо всего прочего, убежденный, что на него ничего подобного обращено быть не может в силу его правильных идеологических воззрений.

Ставрогин быстро разрушает эту уверенность, с тем и идет. Липутин потом пытается отвести оскорбление, послав к Ставрогину Агафью справиться о здоровье, и Ставрогин "выдает ему патент на остроумие",— действительно, единственная возможность сохранить в такой ситуации свое реноме, защититься от ироника — это объявить его сумасшедшим. (Недаром так обрадовался и облегченно вздохнул весь город, когда у Ставрогина открылась белая горячка.)

Дальше, с завидной последовательностью, разрушает Ставрогин уверенность губернатора в силе авторитета своей власти и старшинства, перед лицом которых долж-

ны исчезнуть, отступить те свойства характера Николая Всеволодовича, кои губернатор трактует как мальчишество и шалопайство. С губернатором Ставрогин шутит гораздо дряннее и злее, чем с двумя предыдущими жертвами: "Еще мгновение, и, конечно, бедный умер бы от испуга; но изверг помиловал и выпустил ухо" *(43)*.

Интересно заметить, что Ставрогин в этих своих опытах проявляет как бы неуверенность в действительном существовании людей вокруг него — чтобы убедиться в их реальности, он "пробует их на ощупь". Пальцами за нос Гаганова, губами — губы мадам Липутиной, зубами — ухо губернатора.

Так Ставрогин разрушает миф о личной неприкосновенности кого бы то ни было; от него не спасают ни либерализм, ни регалии — недаром потом конфузятся обыватели при прощании и рады, что "злодей" уезжает. Но перед отъездом мысль его получает новый поворот. Посетив Липутина перед отъездом, Николай Всеволодович узнает, что тот — энтузиаст-фурьерист. "Иногда даже мелочь поражает исключительно и надолго внимание. О господине Ставрогине вся главная речь впереди; но теперь отмечу, ради курьеза, что из всех впечатлений его, за все время, проведенное им в нашем городе, всего резче отпечаталась в его памяти невзрачная и чуть не подленькая фигурка губернского чиновника, ревнивца и семейного грубого деспота, скряги и процентщика, запиравшего остатки от обеда и огарки на ключ, и в то же время яростного сектатора Бог знает какой будущей "социальной гармонии", упивавшегося по ночам восторгами перед фантастическими картинами будущей фаланстеры, в ближайшее осуществление которой в России и в нашей губернии он верил как в свое собственное существование. И это там, где сам же он скопил себе "домишко", где во второй раз женился и взял за женой деньжонки, где, может быть, на сто верст кругом не было ни одного человека, начиная с него самого, хотя бы с виду только похожего на будущего члена "всемирно-общечеловеческой социальной республики и гармонии" *(45)*.

Возможность эта веры в идею — веры без размышлений и сомнений, с неожиданным энтузиазмом — поражает Ставрогина. Это его впечатление в значительной степени определяет все его дальнейшее поведение. "Бог знает, как эти люди делаются!" — думает Николай Всеволодович — и, опять не веря и не понимая (не веря в реальность идей, как раньше не верил в реальность людей),— пытается выяснить, создавая энтузиастов, пораженных моноидеей. Это и есть следующая большая игра ироника.

"Сочините вашу физиономию, Ставрогин". Такой совет дает Николаю Всеволодовичу Петр Степанович Верховенский. Но совет запоздал. Ставрогин сочинял свою физиономию — и в случае с Марьей Лебядкиной, и в случае с Шатовым и Кирилловым — создавая энтузиастов с совершенно различными ценностными ориентациями, причем создавал их в одно и то же время. Сочинял свою — и выкраивал чужие физиономии. Как это происходило тогда, мы почти не знаем. Ставрогин приходит на глазах читателя к своим созданиям уже со своим лицом. И именно со своим лицом ни один из них его не примет. "Гришка Отрепьев, анафема!" — кричит Марья Лебядкина; "Вы не сильный человек",— заявляет Кириллов; "Праздный, шатающийся барчонок",— вопит в исступлении Шатов. Но все они не могут жить без того Ставрогина, каким он был для каждого из них. Отказывается начинать новую жизнь без Князя Марья Лебядкина, отчаянно хочет спасти и наставить своего идола Шатов, Кириллов — и тот говорит: "Вспомните, что вы значили в моей жизни, Ставрогин" *(189)*. Ставрогин и сам не любит свои создания: от его злобного, ненавидящего взгляда вскрикивает в ужасе Марья Тимофеевна, он издевается над Кирилловым ("Перевернули мысль",— заметит ему тот *(189)*), он говорит Шатову: "Мне жаль, что я не могу вас любить" *(202)*. Он обо всех своих созданиях мог бы сказать: "Но я знал, что они будут убиты и не остановил убийц",— как сказал он о Марье Тимофеевне *(407)*. Они ему были больше не нужны и не интересны, он мог бы сказать о них, перефразируя черта Ивана Карамазова: "Что они мне, я сам их делаю". Однако в разговоре с Шатовым Ставрогин произносит "загадочные" фразы: "Не шутил же я с вами и тогда;

убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас,— загадочно произнес Ставрогин". И на возмущенное восклицание Шатова: "Не шутили! В Америке я лежал три месяца на соломе с одним... несчастным, и узнал от него, что в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину,— в то же самое время, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом. Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели его разум до исступления",— Ставрогин отмечает: "Во-первых, замечу вам, что сам Кириллов сейчас только сказал мне, что он счастлив и что он прекрасен. Ваше предположение о том, что все это произошло в одно и то же время, почти верно, ну, и что же из этого? Повторяю, я вас, ни того, ни другого, не обманывал" *(197)*.

Итак, Ставрогин признает, что в одно и то же время внушал двум людям настолько разные ценностные системы, что один считает другого маньяком, отравленным ложью и клеветой, и утверждает при этом, что он, во-первых, ни того, ни другого не обманывал, во-вторых, что, убеждая их, он, может, больше хлопотал о себе, чем о них. Ироник, причем, напомним, ироник изначальный, сам не прошедший через иные эмоционально-ценностные системы, испытывает их, возможно и с желанием примерить на себя — ибо он уже начинает чувствовать невозможность существования без опоры. Отсюда и своеобразный эксперимент-игра — с чем лучше получится: с одной ли, с другой ли ценностной системой. Но, применительно к другим, получается и с той, и с другой, а сам он разрушает анализом и ту и другую ценностные системы. Поэтому он и не любит своих созданий.

Но, с другой стороны, и они его не любят без маски. Ирония нужна любой эмоционально-ценностной ориентации, пока она работает (разрушает) в ее пользу. Ирония нужна Марье Тимофеевне, когда разрушает необходимость существующих вокруг нее грязи и хамства, но не нужна, когда разрушает ее мечту о Князе. Ирония нужна Шатову, чтобы разрушить идею социализма, а Кириллову — чтобы разрушить идею Бога. Установившейся же ценностной системе ирония ни к чему, тем более, направленная на нее

же. С этой точки зрения, совершенно прав Петр Степанович, который выдумал первый шаг и который Ставрогина желает заполучить именно для первого шага: с ним можно только разрушать, но не строить. Об этом дальше будет сказано подробнее, а в связи со всем сказанным выше осталось только заметить, что всех своих креатур Ставрогин обходит за одну ночь (часть 3, гл. 1 "Ночь" и гл. 2 "Ночь" (продолжение)). В эту же ночь он выдает и "задаток" Федьке Каторжному.

Николаю Всеволодовичу остается еще последняя (по времени "создания" и по времени "расчета") креатура — циник Петр Степанович Верховенский.

Чрезвычайно важно, что во время второго и последнего, все разрешившего, появления в городе Ставрогина самыми разными героями отмечается одно обстоятельство. Хроникер: "Но одно поразило меня: прежде хоть и считали его красавцем, но лицо его действительно "походило на маску", как выражались некоторые из злоязычных дам нашего общества. Теперь же,— теперь же, не знаю, почему, он с первого же взгляда показался мне решительным, неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску. Не от того ли, что он стал чуть-чуть бледнее, чем прежде, и кажется, несколько похудел? Или, может быть, какая-нибудь новая мысль светилась теперь в его взгляде?" *(145)*. Шатов: "Договаривайте, договаривайте! Вы пришли предупредить меня об опасности, Вы допустили меня говорить, вы завтра хотите объявить о вашем браке публично!.. Разве я не вижу по вашему лицу, что вас берет какая-то грозная новая мысль" *(202)*. Кириллов: "Я думал, вы сами ищете бремени" *(227)*. Все это прямо соотносится с другим обстоятельством, которое отмечает сам Ставрогин: "Я вам только кстати замечу, как странность... почему это мне все навязывают какое-то знамя? Петр Верховенский тоже убежден, что я мог бы "поднять у них знамя", по крайней мере мне передавали его слова" *(201)*. Знамя ему предлагает и Шатов, и общество города смотрит на него после знаменательных слов Юлии Михайловны, как на "звезду среди молодежи", как на деятеля — по сути, все видят в нем при-

званного исправить "вывихнутый мир", каждый предлагая для этого свою идею и свой путь — и это тем забавнее, что ожидают восстановления мира от того, чьими играми и экспериментами мир и был вывихнут.

Итак, видят "новую мысль", видят, что "ищет бремени". Ставрогин действительно ищет идеи, которая сможет выдержать его разлагающий анализ, чтобы навалить ее на себя как бремя, чтобы она удержала его от "вылета" в дурную бесконечность — туда, куда стремится его ирония. После того, как он проходит за ночь все созданные им и не выдержавшие его иронии ценностные системы, ему остается только то, что предлагает Петр Степанович. Это единственный человек, которому нужен тот "самозванец", от которого отказались все; которому нужен Николай Всеволодович по его "необыкновенной способности к преступлению", которому нужна "его воля", а не натащенное на него "бремя", нужна ирония — как универсальное средство разрушения и отрицания — для "первого шага". Однако ирония разлагает и идею Петра Верховенского. На примере разговора Ставрогина и Верховенского можно проследить, что и как отталкивает ироника от идеи — даже от идеи разрушения. Это, во-первых, глупость исповедующих и, во-вторых, энтузиазм изложения, не принимаемый ироником как отсутствие здравого смысла. Вот реакции Ставрогина на речь Верховенского: "Это все таких же дураков,— нехотя вырвалось у Ставрогина" *(322)*. "Если этот человек пьян, то где же он успел напиться?" *(322)*. "Глупо? Говорите, глупо или нет? (Верховенский.— *Т.К.*) — Довольно,— пробормотал Ставрогин с досадой" *(323)*. "Отстаньте от меня, пьяный человек" *(323)*. "Помешанный! — прошептал Ставрогин" *(324)* (это пик неприятия энтузиазма). "Жаль тоже, что мы поглупели" *(324)*. Верховенский понимает это, когда говорит: "О, будьте поглупее, Ставрогин, будьте поглупее сами",— он нащупывает то, что мешает Ставрогину увлечься любой идеей. Но в результате оказывается, что и Верховенский хочет строить, и Ставрогин нужен ему под маской, самозванец, "Иван-царевич", чтобы "построить строение каменное". И приговор Ставрогина однозначен: во-первых, "Неистовство!" *(326)*, во-вторых, "Зачем?" *(326)*. Как и всегда, иро-

нией отрицается эмоциональный аспект ("неистовство") и аспект ценностный ("зачем"). Здесь же уместно будет отметить еще одно: для всех, различных по эмоционально-ценностным ориентациям, созданий Ставрогина (даже для Петра Степановича) существенной ценностью является народ или (для Кириллова) человечество — как бы они это ни понимали (Петр Верховенский, например; "Знаете ли, что я вам скажу, Ставрогин, в русском народе до сих пор не было цинизма, хоть он и ругался скверными словами. Знаете, что этот раб крепостной больше себя уважал, чем Кармазинов себя? Его драли, а он своих богов отстоял, а Кармазинов не отстоял" *(325)*. Для него это ценность, даже если он и собирается ее разрушить). Имя же "Николай" обозначает "победитель народа". На фоне других "говорящих" имен в романе это чрезвычайно важно. Ироник "побеждает", т. е. разрушает, одну из самых существенных ценностей в системе Достоевского.

Пройдя все возможные ценностные системы, ироник заканчивает игру и с эмоциональной сферой: он, уже "со своим лицом", получает Лизу (надо заметить, что Лиза, по крайней мере в эмоциональной сфере, циник, чего стоит одна ее фраза о Маврикии Николаевиче: "Это самый лучший человек в мире, он делает все, что я захочу"). Но и Лиза оказывается ни к чему. Опуская, за обширностью темы, анализ их взаимоотношений, остановлюсь на двух моментах.

Игру с Лизой Ставрогин выиграл до "окончания романа", выиграл, когда к нему пришел Маврикий Николаевич, чтобы "отдать" ему Лизу — человек, которым Лиза пыталась заслониться, сам осознал всю невозможность ее уберечь. И Ставрогин тогда и пережил свою победу. "Услышав возвещенное имя, он вскочил даже с места и не хотел верить. Но вскоре улыбка сверкнула на губах его,— улыбка высокомерного торжества и в то же время какого-то тупого недоверчивого удивления" *(295)*. Поэтому Ставрогину и смешон Петр Степанович, пытающийся купить его Лизой,— он уже "победил". И окончание романа только показывает, что ничего другого ему было не дано — только сломать последнюю игрушку. Эмоциональная сфера сама отторгает ироника (Лиза: "Я ни на что не способ-

на, вы ни на что не способны, два щелчка с обеих сторон, тем и утешимся.." *(401)*). Отторгает, даже если у того и была слабая надежда за нее зацепиться ("Я имел надежду... давно уже... последнюю" *(402)*). Только предельно спокойная, неэмоциональная Даша принимает его до конца. Однако Ставрогин в сцене с Лизой задает такие вопросы, которые, казалось бы, разрушают целостность сложившегося образа — до такой степени, что Лизе приходится ему посоветовать: "Будьте бесчувственнее..." *(401)*. "Сон и бред! — вскричал Николай Всеволодович, ломая руки и шагая по комнате.— Лиза, бедная, что ты сделала над собою?.. Зачем, зачем ты пришла ко мне?.. Зачем ты себя погубила, так уродливо и так глупо, и что теперь делать?" *(401)*. На первый взгляд кажется, что для Ставрогина вдруг оказываются реальными некоторые ценности, ценность человеческой жизни, например, что он становится чувствительным. Но на самом деле все это последняя и, может быть, самая страшная игра ироника (надо отметить, что Лиза чувствует эту игру, хотя и не понимает до конца, что происходит). Разговор с Петром Степановичем проявляет эту игру окончательно: "Да разве вы ее не любите? — подхватил Петр Степанович с видом беспредельного удивления.— А коли так, зачем же вы ее вчера, как вошла, у себя оставили и как благородный человек не уведомили прямо, что не любите? Это ужасно подло с вашей стороны; да и в каком же подлом виде вы меня перед нею поставили? — Ставрогин вдруг рассмеялся.— Я на обезьяну мою смеюсь,— пояснил он тотчас же.— А! догадались, что я распаясничался, ужасно весело рассмеялся и Петр Степанович,— я чтоб вас рассмешить!" *(405—406)*. Петр Степанович так же, только более грубо — паяц, "обезьяна" — играет с не принимаемыми им ценностями, как только что играл ими Ставрогин, пародируя жалость, сочувствие, благородное раскаяние, причем, иногда не менее грубо, чем Петр Степанович.

Но с этой последней игрой для него все кончено. "А что ж, убейте,— проговорил он тихо, почти примирительно" Петру Степановичу, выхватившему револьвер *(408)*. Смерть уже нависла над ним, как неизбежный выход в дурную бесконечность иронии. И как последнее сожаление, что

ни за что не удалось зацепиться, звучит его фраза: "Если бы вы не такой шут, я бы, может, и сказал теперь: да... Если бы только хоть каплю умнее..." *(408)*.

Опускаю анализ письма и сцены обнаружения трупа — он, после сказанного, ничего не добавляет концептуально, хотя существенно усиливает аргументацию. Только несколько слов о главе "У Тихона". Глава не может быть использована для анализа наравне с основным текстом: она недоработана, Ставрогин там иной, чем в основном тексте романа. Но само преступление Николая Ставрогина показательно именно как доведение до логического предела фигуры ироника. Того, чего испугался Свидригайлов,— растленной и развратной малолетней, не испугался Ставрогин. Он именно не насиловал, а совращал, добивался, чтобы та сама его ласкала и целовала — хотя и ему на минуту это стало неприятно.

Ставрогин перешагнул предел, поставленный для Свидригайлова — и, видимо, по Достоевскому, последний предел. Абсолютная ирония получила свое воплощение, и выяснилась невозможность существования человека, неизбежность его гибели при такой эмоционально-ценностной ориентации.

Предложенная система, как мне кажется, отражает давно назревшее в литературоведении стремление вновь включить так называемую "художественную культуру" в общекультурный — бытийственный — план, из которого она долго и последовательно вычленялась (на это были свои причины, и в этом был свой смысл). Науке о литературе известны многие способы подхода к литературному произведению. В сущности, они распадаются на два главных пути: рассматривать свой предмет как нечто автономное, замкнутое, самодостаточное; рассматривать свой предмет в системе его связей с некоторым более крупным образованием ("реплика" в системе культуры, создание определенного художника, произведение определенного стиля и т. п.) Предложенный здесь подход позволяет одновременно увидеть произведение и как "маленькую вселенную", "модель мира", и как часть общекультурного бытия, связанную не только (и не столько) с тем, что обычно называют "культурными ценностями", но с самим способом существования человека в мире.

Различать мироориентации важно даже для того, чтобы понять, кто на самом деле что говорит, потому что совершенно разные, часто прямо противоположные мысли можно высказать почти одними и теми ж словами. Одни и те же слова в разных ценностных ориентациях соответствуют разным понятиям и представлениям. Например, "идеал" — для романтика и героя. А в других ценностных ориентациях слова могут не содержать вообще никаких понятий, быть пустыми, "опустошенными". Например, тот же "идеал" в эпике и иронии.

В разных ценностных ориентациях очень различаются представления даже о таких фундаментальных категориях, как время. Уже говорилось о различии представлений о времени, ощущения времени в героике и романтике. Можно попытаться описать тип восприятия времени для каждой эмоционально-ценностной ориентации. Для ироника графическим изображением такого восприятия будет точка. Точка, миг, ибо для ироника в его предельном развитии действительно существует только настоящее, тот те-

кущий миг, который, вроде бы, реален и осязаем. Потому что в следующий миг все может быть уже совсем по-другому, по иным законам, которые тоже существуют только на миг. Может быть, потому Свидригайлову и являются привидения — это форма существования прошлого в настоящем, это — его воспоминания. Именно этого единственного мига настоящего не дано романтику, потому что он всегда либо "летит на крыльях мечты", либо удаляется в воспоминания. Но на месте настоящего у него — пустота. Для циника время представляет собой отрезок, оно начинается и кончается вместе с ним. Это, между прочим, выражено в известном высказывании, взятом Ипполитом эпиграфом к своему "Необходимому объяснению": "После нас хоть потоп". Время эпика представляет собой окружность, круг (скорее даже — сферу). Время в трагической мироориентации соответствует известным словам Гамлета ("распалась связь времен", "век вывихнут"). Это разорванная окружность, круг, распавшийся на сегменты; это утраченные связи, которые жизненно важно восстановить, это пропасти, которые необходимо преодолеть, чтобы жить, но преодолеть которые часто оказывается возможным только ценой своей жизни...

Из сказанного видно, что подойдя к "заключению", обнаруживаешь перед собой (как это, впрочем, всегда и бывает) только ряд новых проблем, ключом к решению которых может стать предложенная система.

Примечания

1 *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства в 2-х тт. Т. 2. М., 1994. С. 152—153.

2 То же. С. 160.

3 То же. С. 162.

4 То же. С. 43.

5 Любая другая система может лишь **запретить** такое высказывание — категорически и императивно.

6 *В. И. Тюпа.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 98.

7 *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Собр. соч. в 8-ми тт. М. — Л., 1950. Т. 6. С. 446.

8 *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

9 Указ. соч. С. 98.

10 Ср., например, определение ценности у Н. О. Лосского: "это бытие в его значении для осуществления абсолютной полноты бытия или удаления от нее" (*Н. О. Лосский.* Ценность и бытие // *Н. О. Лосский.* Бог и мировое зло. М., 1994. С. 286.) Лосский, правда, рассматривает как положительные, так и отрицательные ценности (что отразилось во второй части определения), тем самым онтологизируя зло. Я последовательно рассматриваю зло как величину отрицательную, как "ущерб добра", и поэтому я не могу говорить об "отрицательных ценностях".

11 *Кант И.* Пролегомены. М.— Л., 1934. С. 130.

12 Из сказанного не следует, что автор данной работы не признает объективного существования ценностей (по поводу этой проблемы см. замечательное исследование Н. О. Лосского "Ценность и бытие. Бог и Царство Божие как основа ценностей // *Н. О. Лосский.* Бог и мировое зло. М., 1994). Из сказанного следует лишь то, что заклинательное повторение слов "вечные ценности" (и их перечисление) может оказаться совершенно невнятным для собеседника — по вполне объективным причинам. Сомнительны не вечные ценности, а именно разговоры о них, апелляция к ним, как к чему-то, не требующему пояснений, одинаково понимаемому собеседниками. Для того, чтобы в дальнейшем не оговаривать подобные вещи, уточняю, что в данном исследовании не идет речи собственно о **теории ценностей**. "Психология **ценения и воли** есть наука о психических процессах, связанных с ценностями, но еще не наука о самих ценностях" (*Н. О. Лосский.* Указ. соч. С. 260). Правда, процессы, которые здесь меня интересуют, не могут быть названы ни психическими, ни даже психологическими. Это какой-то иной, более определенный и обусловленный культурой, пласт человеческого существа.

13 *Флоренский П.* Столп и Утверждение Истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М., 1914. С. 654—655.

14 То же. С. 263.

15 *Шиллер Ф.* Собр. соч. в 8-ми тт. М.—Л., 1950. Т. 6. С. 444.

16 См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

17 *Шиллер Ф.* Указ. изд., Т. 6, С. 442—443.

18 См., например: Введение в литературоведение. М., 1988. С. 113.

19 *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. Изд. 2. Т. 3. М., 1955. С. 4.

20 Цит. по: *Шестов Л.* Умозрение и откровение. Париж, 1964. С. 181—182.

21 *Михаил Шолохов.* Собрание сочинений в 8-ми тт. М., 1958. Т. 7. С. 46. Дальше ссылки на роман даются по этому же изданию в скобках после цитаты. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

22 *Бахтин М. М.* Указ. соч. С. 276.

23 См., например, Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 337.

24 См. об этом: *Руднева Е. Г.* Пафос художественного произведения. М., 1977.

25 И. Анненский писал: "Из похорон элегии не выкроишь. Надо еще вообразить и пожалеть себя в гробу" (*Анненский И.* Избранное. М., 1987. С. 336).

26 Благодарю В. Д. Сквозникова, обратившего мое внимание на эпизод, описанный в мемуарах А. А. Фета и значительно углубляющий и усложняющий эмоциональную атмосферу вокруг этого стихотворения: "О несовпадении пропаганды Некрасова с его действиями я бы мог сказать многое. Остановлюсь на весьма характерном моменте. Шел я по солнечной стороне Невского, лицом к московскому вокзалу. Вдруг в глаза мне бросилась встречная коляска, за которою я, не будучи в состоянии различить седока, увидел запятки, усеянные гвоздями. Вспомнив стихотворение Некрасова на эту тему, я невольно вообразил себе его негодование, если б он, подобно мне, увидел эту коляску. Каково же было мое изумление, когда в поравнявшейся со мною коляске я узнал Некрасова" (*А. Фет.* Мои воспоминания. 1848—1889. Часть 1. М., 1890. Репринт в 3-х тт., 1992. Т. 1. С. 307).

27 *Флоренский П.* Указ. Соч. С. 181.

28 *Флоренский П.* Указ. Соч. С. 178—179.

29 См., например: *Лосев А. Ф., Шестаков В. П.* История эстетических категорий. М., 1965.

30 *Эко У.* Имя розы. М., 1989. С. 15.

31 Сразу оговорюсь, что подробное цитирование при анализе именно этого произведения Достоевского представляется строго необходимым. Дело в том, что пересказ текста "Сна..." очень легко

позволяет исследователю создать совершенно иное произведение по своему вкусу, чему есть многочисленные примеры (см. далее о "социалистических утопиях").

32 *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30-ти тт. Л., 1983. Т. 25. С. 112. Дальнейшие ссылки даются в скобках после цитаты.

33 Ср.: "Страсть к систематизации решительно отталкивает все инородное, даже если оно и истинно, по той причине, что оно может нанести урон в крепко сомкнутых собственных рядах и, потребовав места для себя, может нарушить стройную композицию; именно в этой страсти к систематизации и находится средоточие противоречий, она должна бороться и преследовать, ибо как только нечто единичное будет соотнесено с другим единичным и конечным, разумеется, одно может разрушить другое своим бытием; в бесконечном же все конечное стоит нерушимым одно близ другого, все едино и все истинно" (*Шлейермахер Ф. Д.* О Религии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 143).

34 *Шестов Л.* Дерзновения и покорности // Наше Наследие. № 5, 1988. С. 83.

35 Возможно, что своеобразное преломление подобной идеи мы имеем в повести Н. В. Гоголя "Нос". Там же присутствует стремление целого вернуть свою часть, невозможность цельности целого без части, и, напротив, стремление части создать новую целостность, обособившись.

36 Ср., что пишет по этому поводу Э. Фромм: "Опыт отдельности пробуждает тревогу; это, конечно, источник всех тревог. Быть отдельным значит быть отрезанным без какой-либо возможности использовать мои человеческие способности. Отсюда быть отдельным значит быть беспомощным, неспособным постигать мир — вещи и людей — активно; это значит, что мир может посягать на меня при моей неспособности отреагировать. Так, отделенность — это источник сильной тревоги. Помимо этого она пробуждает стыд и чувство вины. Этот опыт вины и стыда в отдельности выражен в библейской истории об Адаме и Еве. После того, как Адам и Ева съели с "дерева познания добра и зла", после того, как они оказали неповиновение (не было добра и зла, пока не появилась свобода неповиновения), после того, как они стали людьми, освободившись от изначальной животной гармонии с природой, то есть после их рождения как человеческих существ — они увидели, "что они были наги — и они почувствовали стыд". Должны ли мы допустить, что мир столь старый и первоначальный обладает ханжеской моралью XIX в., и что суть того, что эта история хочет до нас донести, состоит в том, что они испытывали смущение по поводу обнаженности своих генита-

лий? Это едва ли может быть так, и, понимая эту историю в викторианском духе, мы пропускаем самое главное, а именно: после того как женщина и мужчина осознали себя и друг друга, они осознали свою отдельность и свою различность, ибо принадлежали к разным полам. Но пока, сознавая свою отдельность, они оставались чужими, потому что они еще не научились любить друг друга (это ясно из того факта, что Адам защищается, обвиняя Еву, вместо того, чтобы попытаться защитить ее). **Сознание человеческой отчужденности без воссоединения в любви — источник стыда. В то же время это источник вины и тревоги"** (*Fromm Erich*. The art of Loving. Great Britain, 1988. P. 15.)

37 Ср.: Бердяев Н. А.: "Любовь решает то, что немцы называют Du-Frage, проблему перехода одного существа к другому и всему миру, выхода из своей ограниченности и оторванности. Этот великий смысл любви разрушается любовным фетишизмом, дроблением, потерей ощущения своей личности и ощущения другой личности" (Метафизика пола и любви // *Бердяев Н. А.* Эрос и личность. М., 1989. С. 28).

38 Ср.: "Действительной объективной предпосылкой эстетической кажимости, по нашему убеждению, выступает **индивидуальная целостность** предметов, существ, событий... Проблема целостности — это прежде всего проблема **границ данного** целого, поскольку действительная целостность всегда индивидуальна, то есть отъединена" (*Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Красноярск, 1987. С. 19—20.)

39 *Шестов Л.* Дерзновения и покорности. С. 83.

40 *Fromm Erich*. The art of Loving, pp. 14—37.

41 *Пруцков Н. И.* Утопия или антиутопия? // Достоевский и его время. Л. , 1971. С. 100—101.

42 *Пруцков Н. И.* Указ. соч. С. 101.

43 *Шестов Л.* Дерзновения и покорности. С. 85.

44 Ср. смех в понимании А. Бергсона: "Смех <...> может происходить внутри круга какой угодно величины; круг этот, тем не менее, остается замкнутым. Наш смех — это всегда смех той или иной группы" (*Бергсон А.* Собр. соч. СПб., 1914. Т. 5. С. 98).

45 Вообще, ад, видимо, всегда "заперт изнутри".

46 Ср.: "Чувство целого проявляется в охватывающей нас ностальгии при созерцании природы, перед красотой" (*Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1965. С. 261).

47 Идея о большей способности части обрести новую целостность, чем целого "забыть" об отпавшей части и смочь осуществить целостность без нее, присутствует в романе Д. Г. Лоуренса "Радуга". Именно эта принципиальная неполнота целого без части служит залогом высокой ценности личности в целом универсума, в

развитом религиозном сознании, в творчестве Ф. М. Достоевского.

48 Ср. идею одного из "персонажей" Киркегора о необходимости абсолютного и конечного отчаяния для того, чтобы повернуть к существованию в этической системе, к живой жизни, вместо моделирования жизни и игры ею ("мир зависит от меня"!) — в эстетизме. См.: *Киркегор С.* Наслаждение и долг. СПб., 1894.

49 См.: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа "Братья Карамазовы". Л., 1977. С. 172—174.

50 Там же. С. 173.

51 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Л., Т. 14, 1976. С. 50. Далее том и страница указываются в скобках после цитаты.

52 *Ветловская В. Е.* Указ. соч. С. 174.

53 *Фридлендер Г.* Примечания // *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 12-ти тт. М., 1982. Т. 11. С. 604.

54 Самой адекватной характеристикой Ивана является, на мой взгляд, следующий пассаж из книги Н. О. Лосского "Ценность и бытие", описывающий отпавшего от Бога деятеля: "В самом деле, отпадение от Бога и Царства Божия есть, так сказать, антипреображение деятеля. Земное себялюбие ведет деятеля, как уже было рассмотрено выше, к относительной изоляции его от всех деятелей, к предоставленности его только своим силам; спайка его с остальным бытием остается лишь в форме отвлеченного единосущия, предсознания и предчувства. Руководясь себялюбием, деятель не участвует в чужом бытии самоотверженным переживанием его, он выхватывает из него только ничтожные обрывки, годные для себялюбивого использования, и, только их выделив из подсознания, включает в состав того, чем он живет. Он живет, таким образом, в своем особом мире, представляющем собою выборку из состава вселенской действительности. Создав себе относительно непроницаемое тело, усиливающее своими акциями и реакциями связь с одними сторонами мира и обособление от других влияний его, субъект еще более усугубляет своеобразие своей среды, отличной от среды других существ. Обладая вследствие своей изоляции слабыми творческими силами и создав условия, ведущие к несовместимости многих ценностей друг с другом, он, с одной стороны, страдает от бедности свой жизни, но, с другой стороны, ею же и спасается от непосильных для него в его упадочном состоянии задач. Он живет не всеми ценностями, а только более или менее узко очерченным кругом их; для него характерна узость сознания ценностей <...>, прекрасно обрисованная Н. Гартманом в его "Этике". В его маленьком мирке, составленном из обрывков вселенной, перспектива для правильной оценки нарушена: одни элементы переживаются в связи с могучими те-

лесными реакциями и страстями, а другие отнесены на задний план, одним приписывается преувеличенная ценность, другим — неправомерно умаленная. Если прибавить сюда еще упадок интеллекта, поскольку он обусловлен слабостью сил относительно изолированного субъекта, несовершенное опознание объектов, неполноту выводов и предвидения следствий, обилие ошибок знания, то отсюда станет еще яснее, что деятель психоматериального царства обречен на то, чтобы совершать множество ошибок в оценке предметов и ошибок при предпочтении одной ценности другим" (*Н. О. Лосский*. Бог и мировое зло. М., 1994. С. 312—313). Вряд ли таким героем стоит восхищаться. Еще сомнительнее, чтобы по его поводу стоило негодовать.

55 Может быть, правильнее было бы сказать, что высшей "ценностью" в описанном мировидении является Бог (как это, например, делает Лосский). Но меня не покидает уверенность, что при единении с Богом само понятие и переживание "ценности" исчезает и наступает "все другое". Это отчасти нам дано в опыте земной любви, которую лишь внешним образом (т. е. со стороны, т. е. чужую или свою, удаленную во времени) можно осознавать как "ценность". В переживании же она ощущается как **условие** бытия, как его **непременное** условие, ибо за ее пределами стоят лишь мрак, холод и смерть. "Ценность" ведет нас к Бытию, "ценность" ведет нас к бессмертию, ведет нас к восстановлению связи (к религии) — (religio, religare — связь, связывать), но — как категория — исчезает при ее восстановлении.

Поэтому Бог может мыслиться как "ценность" лишь в своем качестве "основания мира". Кроме того, попытки "прорваться" к Богу, минуя восстановление своего единства с миром, будут осуществляться в других эмоционально-ценностных ориентациях, на других основаниях ценностей.

56 *Карякин Ю.* Самообман Раскольникова. М., 1976. С. 56.

57 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Т. 6, 1973. С. 211. Далее страницы указываются в скобках после цитаты.

58 *Кашина Н.* Человек в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1986. С. 189.

59 Достоевский и канун XXI века // Знамя, 1990, № 7. С. 211.

60 Ср. например, афористическое высказывание С. Н. Булгакова: "Вера есть функция человеческой свободы, она не принуждает, как принуждают нас законы природы" (*С. Н. Булгаков*. Свет Невечерний. М., 1994. С. 30).

61 *Туган-Барановский М. И.* Нравственное мировоззрение Достоевского // О Достоевском. М., 1990. С. 132.

62 Там же. С. 136.

63 Там же. С. 136.

64 Там же. С. 136.

65 *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. М., 1989. С. 283.

66 *Булгаков С. Н.* Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1909. С. 36.

67 Цит. по: *Миллер О. Ф.* Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского // Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 1. С. 76.

68 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. в 30-ти тт. Т. 10, 1974. С. 10. Далее страницы указаны в скобках после цитаты.

69 Справочная книга для православного духовенства. СПб., 1898. С. 126.

70 Цит. по: *Лосский Н. О.* О природе сатанинской // О Достоевском. М., 1990. С. 315.

71 Ср.: *Введенский А. И.* О пределах и признаках одушевления. СПб., 1892. Н. Бонецкая пишет: "Введенский ограничивает область достоверного знания пределами опыта, он приходит к выводу о невозможности адекватного познания чужой души. Более того, всякий вправе отрицать душевную жизнь всюду, кроме себя самого, поскольку, строго говоря, извне могут быть наблюдаемы лишь телесные изменения" (*Бонецкая Н. К.* Бахтин и традиции русской философии // Начало. Вып. 2. М., 1993. С. 12).

72 *Достоевский Ф. М.* Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 13. 1977. С. 375. Далее страницы указаны в скобках после цитаты.

73 То же. Т. 10.

74 *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. М., 1903. С. 99.

75 См. об этом работу В. Комаровича "Роман Достоевского "Подросток" как художественное единство" (*Ф. М. Достоевский.* Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина. Сб. 2. Л.—М., 1924. С. 31—68).

76 *Достоевский Ф. М.* Указ. изд. Т. 6.

77 *Миджиферджян Т. В.* Раскольников — Свидригайлов — Порфирий Петрович: поединок сознаний // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 7. Л., 1987.

78 *Гайденко П. П.* Трагедия эстетизма. М., 1970. С. 139.

79 *Тюнькин К.* Бунт Родиона Раскольникова // *Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. Л., 1974. С. 26.

80 *Кирпотин В. Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1986. С. 219—222.

81 То же. С. 222.

82 *Тюнькин К.* Указ. соч. С. 26.

83 *Миджиферджян Т. В.* Указ. соч. С. 73.

84 *Кирпотин В. Я.* Указ. соч. С. 222.

85 *Кирпотин В. Я.* Указ. соч. С. 221.

86 *Достоевский Ф. М.* Указ изд. Т. 10.

О ЛИЧНОСТИ И САМОСТИ

Совершенно неожиданно, разговаривая с хорошо образованными людьми по поводу "Сна смешного человека" Ф.М.Достоевского, я услышала: "Вы говорите о необходимости преодолеть свою "самость", но ведь Достоевский настаивал на высшем развитии личности". И впервые поняла, что, действительно, существует для многих еще такая нерасчлененность, неотчетливость понятий, такое смешение "личности" и "самости". И, оказывается, на призыв к ограничению собственной самости можно ответить декларацией свобод личности. С тем же, что разграничение этих понятий сегодня — совсем не отвлеченный философский вопрос, наверное, согласится каждый.

В чем истоки такого смешения (или, точнее, упорства в этом смешении)? Это видно из крайних точек, между которыми располагается сегодняшняя публицистика и критика (есть, конечно, голоса, которые говорят как раз о другом, но их не понимают и отвечают им так, как будто они тоже — между этими точками). Эти две точки — социум и личность. Принадлежностью социума считается любая объединяющая идея. Сторонники "личности" зовут разойтись "по кухням", удовольствоваться локальностью своего бытия, не стремиться ни к какой "социальной общности". Мы знаем, как плохо было "личности" в "коллективе". Но теперь мы уже начинаем понимать, что личности плохо и "на кухне" (теперь, когда "кухня" уже стала символом частности и уединения, ведь когда-то (так недавно!) она была символом общности). Личности там, оказывается, одиноко, она начинает ощущать некоторую затерянность, некоторую **необязательность** собственного существования. А это личности противопоказано*.

* Чтобы не допустить логической ошибки подмены понятия, оговорюсь: до этого момента слово "личность" употреблялось в своем значении, синонимичном значению слова "индивид". Далее я буду

Самость отличается уже тем, что такой необязательности она просто не в состоянии ощутить. Самость — от "сам", "самый" — во-первых, утверждает свою самостоятельность (в смысле самообоснованности) и отдельность и, во-вторых,— превосходство (самый-самый-самый...). Самость особенно-то не будет ущемлена и в коллективе — ведь там вполне можно сохранить свою отграниченность и превосходство, ибо эти качества совсем не предполагают исключительности, напротив, они предполагают как раз "включительность": для того, чтобы быть "самым-самым-самым...", нужно, чтобы другие были как ты, но только похуже. То есть нужна общая основа для сравнения, включенность в общий ряд.

Самость не затоскует "на кухне", ибо для нее место, где она находится,— центр мироздания, и она-то уж постарается заставить мироздание вертеться именно вокруг этого центра. Да и некогда тосковать, надо быть самым-самым (раньше это значило одно, теперь — другое, но существо самости от этого не изменилось).

Личность (лик, лицо, облик...) — как раз и обладает исключительностью. Собственно, личность — это именно исключительное в человеке, то, что свойственно **лишь ему одному**. Мы знаем о ранимости личности, об уязвимости непохожести. Но ведь это свидетельствует как раз об отсутствии отграниченности. Уязвимое место — место незащищенное, открытое, место, где границы, отсутствуют, вход, проход. Личность в человеке — то, что больше всего страдает от одиночества. И это так понятно — ведь именно до тех пор, пока качества повторимы, люди могут быть самодостаточными (и взаимозаменяемыми!). Именно личность разбивает иллюзию взаимозаменяемости, но она же и тоскует, требуя **включенности**, указывая на необходимость общности (именно в силу своей исключительности — ведь **этого больше нигде нет!**).

Но вот опять вопрос: включенности — куда? Если истинна альтернатива: коллектив — обособленное существование, если третьего не дано, то личность в каждом из нас

употреблять это слово в значении, примерно синонимичном значению слова "индивидуальность".

обречена на страдание, а главное — на сознание своей никчемности, ненужности. Потому что личность (в отличие от торжествующей самости) не может найти обоснование ни в себе самой, ни в "объединяющей идее". И абсолютную ценность личности невозможно установить, исходя из того или другого. Ибо в первом случае она — уникальный, но единственный **осколок** — и неизбежно обречена на уничтожение, а во втором случае она и вовсе — лишнее, необязательное (можно оставить, если не мешает объединяющей идее, но если вдруг помешает...).

Но альтернатива неистинна.

Есть третья возможность — возможность всеобщности, всеохватности, когда значение абсолютной ценности получает не "я", не "социум", но "мир", и обязательно — "весь мир". Личность и есть то, что входит как неповторимая часть во всеобщность мира. Личность — т. е. уникальность каждого — то, без чего нет возможности состояться этой всеобщности, этой целостности. Это то, **без чего не будет целого мира**. То есть не будет **целого** мира, а будет мир ущербный, лишенный какой-то своей части. А поскольку **все части** — неповторимы, не взаимозаменяемы, то мир будет ущербным **навеки**. Только так устанавливается абсолютная ценность личности. И только в этой включенности в целое личности хорошо — ибо это ее место. И именно этой включенности препятствует самость, заставляя занимать не то единственное, тебе свойственное место, а самое-самое, заставляя вступать в борьбу с тем, с чем личность ищет любовного единения. Заставляя чувствовать себя не незаменимой частью целостности, где **каждая** часть незаменима, но бегуном на дорожке, в конце которой пьедестал — и только три места, а остальные окажутся за бортом.

Самость и личность — не просто разные понятия и явления. Это понятия и явления **противоположные**. И если самость — это то, что можно и должно ограничивать и преодолевать в себе — для того, чтобы дать возможность существовать личности (прежде всего — своей же), то личность нельзя ограничивать (по самой ее природе — она стремится, чтобы не было границ между ней и другими), ею нельзя поступаться — и, понятно, не только "ради себя". В этом другой — ограничительный — смысл второй

Евангельской заповеди: люби ближнего своего как самого себя — не меньше; но и **не больше**. Это не такое уж ненужное, как может показаться, ограничение. Мы как-то не умеем соблюдать меру (а это именно **мера**), мы уж или любим меньше, подминая другого под себя, сламывая его личность в угоду своей самости, или уж больше — и тогда готовы отказаться от всего в себе, от того, от чего можно отказываться, и от того, от чего отказываться нельзя ни в коем случае — в угоду самости любимого. Но здесь нам сказано, что любящий и любимый, и каждый вокруг нас — **равноценны**, ибо их ценность бесконечна для всех, для общей целостности бытия. А больше самого себя можно любить только Бога — ибо он не требует отказа от себя, т. е. от личности своей, а наоборот, для Него нужна развившаяся в высшей степени личность, ибо Он — основа и осуществление целостности — как и она.

Отсюда понятно и что личность не может ущемлять другую личность — они могут не совпадать, "не ложиться" рядом — как осколки с разных краев блюдца — но это значит только, что они и не должны быть вместе а только — встретиться и улыбнуться друг другу.

ХОРОШЕЕ ОТНОШЕНИЕ К ЛОШАДЯМ

Эпизод с избиением лошади в сне Раскольникова традиционно считается аллюзией на стихотворение Некрасова "О погоде". Причем, предполагается, что Достоевский солидаризируется с Некрасовым в отношении к происходящему, т. е. в ужасе, жалости, негодовании. Получается, что Достоевский поразился фактом, изображенным в стихотворении Некрасова с потрясающей эмоциональной напряженностью, до такой степени, что счел необходимым продублировать сказанное Некрасовым в своем романе (да еще и не в одном — Иван Карамазов также вспомнит об этом стихотворении, разворачивая перед Алешей свою "коллекцию фактов").

Подобное восприятие утвердилось настолько, что не сразу бросается в глаза очевидная нелепость хотя бы того предположения, что эмоциональная потрясенность сохранялась в непосредственной свежести на протяжении почти четырнадцати лет (а если считать со времени опубликования стихотворения — то почти двадцати).

Кроме того, как правило, не учитывается и позиция некрасовского "повествователя" (как-то язык не поворачивается назвать его "лирическим героем") — а она, между тем, заслуживает самого пристального внимания — ведь тот, кто обычно воспринимается как "народный заступник" и "о народе радетель" (а это бросает отблеск и на "я" в его стихах) избирает своим героем лицо в высшей степени циничное. (Мы здесь не говорим о циничности самого автора — это факт несколько известный и заслуживающий особого разговора.) Циничное как..., да хоть как тот же Раскольников в момент рассуждения о "проценте", в который попадет все-таки спасенная им девочка. Но то, что у Раскольникова — моменты, у некрасовского "повествователя" — прочная позиция. Вот что думает он, глядя на избиваемую лошадь: "Я сердился — и думал уныло: // "Не вступиться ли мне за нее? // В наше время сочувствовать мода, // Мы помочь бы тебе и не прочь, // Безответная жертва народа, // — Да себе не умеем помочь!"

Достоевский, конечно, видел подобные сцены наяву, и известно его убеждение, что действительность глубже любого Шекспира, если же он счел нужным так явно "сослаться" на произведение искусства, то, по-видимому, не потому, что поразился отраженным в нем фактом, а потому, что само произведение он увидел как некоторый новый факт бытия, действительно его поразивший.

Отчасти это была именно позиция "повествователя", как она описана выше — но этот аспект получил отражение скорее в "Братьях Карамазовых", в Ивановой "коллекции" — и в том, для чего она собирается: чтобы "бросить ее в лицо" Богу как доказательство несовершенства и мерзости им созданного мира. Кстати, многие стихи Некрасова написаны в той же манере — как коллекции ужасающих фактов без просвета: "Забытая деревня", "Деревенские новости" и др.

В "Преступлении и наказании" получил отражение несколько иной аспект проблемы: соотношение происходящего на самом деле и воспринимаемого человеком определенным образом настроенным. Эта проблема потом получила очень большое значение, а сам факт неадекватного восприятия действительности достиг размеров чрезвычайных — я имею в виду сочувствие счастливого советского народа несчастному народу русскому и угнетенным братьям всех стран (так сказать, аспект диахронический и синхронический). Что касается диахронического аспекта, то я сама помню, как жалела (мне было лет четырнадцать) Наталью Николаевну Пушкину, которая в своей петербургской квартире была так стеснена (они занимали, помнится, 7 комнат), что не имела специальной комнаты под будуар — пришлось разгораживать спальную. (Сама я жила, в семье из трех человек в небольшой двухкомнатной квартире.) Что касается синхронического аспекта, то мои родители воспитывались на книге "Два мира, два детства" (конец сороковых годов) и страшно жалели несчастных детей (американских), подбирающих еду на помойках. Мама вспоминала, как чрезвычайно ее поразившее, замечание моей бабушки: "Кто же это у них еду на помойку выбрасывает?"

В "Преступлении и наказании" эта проблема художественно решена блестяще — с минимальными затратами.

"Некрасовское" восприятие лошади, пытающейся стронуть непосильный воз ("некрасовское" — в кавычках, потому что это восприятие читателей Некрасова, а не самого поэта и не его "повествователя"), лошади, как бы олицетворяющей страдание и несчастье этого мира, его несправедливость и безжалостность, мало того — само существование этой лошади, слабосильной и забитой — все это факты **сна** Раскольникова. Бедная савраска, запряженная в огромную телегу, в которую влезла толпа пьяных — это лишь представление Раскольникова о состоянии мира. А вот что существует на самом деле: "...о д и н пьяный, которого неизвестно почему и куда провозили в это время по улице в о г р о м н о й т е л е г е, запряженной о г р о м н о ю л о м о в о ю л о ш а д ь ю..."

То, что эта телега на первых страницах "Преступления и наказания" словно выехала из сна Раскольникова, заметил В.А.Викторович в своей статье "Безымянные герои Достоевского" *(Лит. учеба, 1982 г.)*.

Таким образом, адекватно воспринимается только телега, ее размеры, но не груз и не силы лошади, в эту телегу впряженной. Т.е. вызов Богу бросается на основании **несуществующих** несправедливостей, ибо всем дается ноша по силам и никому не дается больше, чем он может снести.

Аналогом лошади из сна является в романе Катерина Ивановна, падающая под грузом не реальных своих бед и забот, которые очень велики, но сносимы (тем более, что Бог не отнимает своей руки, и когда приходит край — всегда находится помощник: Соня, Раскольников, Свидригайлов), а под грузом бед и забот ею себе романтически примысленных, и именно от этих бед, оскорблений и скорбей, существующих почти только в воспаленном мозгу ее, она в конце концов и гибнет — как "загнанная лошадь".

В связи со всем сказанным встает вопрос — в какой степени русское революционное движение боролось за освобождение народа от реальных тягот, и в какой степени эти тяготы "приснились" благородным молодым сердцам — как Раскольникову страдания несчастной савраски. Кажется, Достоевский представлял себе ответ на этот вопрос достаточно ясно.

СВЯТАЯ ЛИЗАВЕТА

Лизавета в романе "Преступление и наказание" — и это усвоено наукой о Достоевском — заявлена автором как последний, высший нравственный ориентир, ибо только о ней сказано и подчеркнуто: она святая. Но при этом както опускается один немаловажный факт: это говорит "великая грешница" (и это тоже в романе подчеркнуто) проститутка Соня о шлюхе Лизавете. Здесь поражают два момента: шлюха — святая у Достоевского, и говорит это о ней женщина, сознающая всю глубину и бездну собственного падения, надеющаяся на собственное прощение лишь по аналогии с воскресением Лазаря, который "смердел" и воскрес. Лизавета же "Бога узрит". Казалось бы, налицо явное и глубокое противоречие. Чтобы попытаться его разрешить, необходимо поставить два вопроса: 1) о том, что есть и как понимается Достоевским добродетель; 2) о милости и жертве.

Нужно, однако, подчеркнуть, что святость Лизаветы — не субъективный факт Сониного восприятия, а поддержана автором, что доказывается совпадением многих черт героини с чертами святой, по имени которой она была названа. Чтобы не занимать времени подробными доказательствами, скажу только, что облик святой почти полностью был воспроизведен Достоевским в образе Лизаветы Смердящей в "Братьях Карамазовых". И нужно сказать, что главная черта святой, ее "милостивость", "благодетельность" в том или ином виде оказывается присуща всем Лизаветам Достоевского, причем эта "милостивость" воплощается все в той же, чрезмерной, на первый взгляд, форме — отдании себя (в том числе и телесном, а иногда и главным образом — телесном) всей, целиком.

Известно, что Достоевский все время искал "форму", "жест" (как и многие его герои), но, страдая из-за отсутствия формы, странно не любил ту "выделку", которую единственно обнаруживал в качестве формы у других. "Оформленность", по которой он тосковал, вызывала у него почти физическое неприятие. Западный человек для

Достоевского "выделан", оформлен, огранен, русский же, подвергшийся подобной огранке на скорую руку — отвратителен. Видимо, иное содержание предполагает "иной характер обработки". Розанов в одной своей статье[1] проводит замечательное сопоставление добродетельной средневековой русской женщины и европейской женщины. И находит, что у западной женщины добродетель именно в отречении, что даже обязанности свои как жены и матери она (будучи прекрасной женой и матерью) воспринимает как лишнее, мешающее вполне посвятить себя Богу. В ней нет той "теплоты", которую Розанов находит у русской ее сестры, умеющей жить "по-Божески" именно в тех ежедневных делах и заботах, которые "земные" и обязательные. Европейской женщине это — помеха. То есть добродетель все больше и больше на Западе начинает ассоциироваться с "отречением", отбрасыванием (а что же и есть огранка, как не отсекновение **лишнего**) — то есть **неделанием**. "Быть добродетельным" — значит **не делать** того, что хочется или даже нужно **в миру**. Это ограничение себя воспитывает блестящие западные характеры, строгие и суровые, дает окончательную форму, огранку личности, именно отделяя ее от мира и направляя прямо к Богу. Здесь как бы теряется память о том, что земля проклята за человека, и значит, человек должен поднять к Богу **всю землю**. Именно этим отделением от мира личность и оформляется окончательно, теряет свою расплывчатость, но теряет и слитость с миром, обретая взамен высокую концентрацию внутри себя, обретая большую силу и возможность действовать целенаправленно, т. е. именно — направленно из себя на мир.

Понимая добродетель таким образом, т. е. именно как нравственную чистоту и воздержание от..., мы никогда не постигнем святости Лизаветы у Достоевского.

Добродетель Лизаветы исключительно **положительна**, ее способ существования — это "все для всех", это именно **делание добра**, а не воздержание от зла. Ее главная характеристика — абсолютная милостивость, т. е. отдание каждому того, чего ему от нее нужно — и это всего, всего — и тела, и жизни даже.

Такая **положительная добродетель**, не отделяющая себя от мира, а во всем отдающая себя каждому нуждающемуся, неизбежно должна быть бесформенна или приобретать странные, неожиданные формы. Поэтому святая Достоевского на первый, внешний взгляд — юродивая и даже почти идиотка. Все ее описание состоит из странных, несообразных, неотделанных или "поломанных" черт, и единственное, что в ней "хорошо" — это ее глаза и улыбка — т. е. именно то, что не отграничивает, а, наоборот, связывает человека со всем и всеми вокруг него. Но именно эта странная Лизавета оказывается хранительницей чистоты и порядка в мире, делая каждому то, что ему нужно в самом мелком житейском плане (моет, чистит, стирает, чинит белье). Эта "неоформленная" личность чувствует себя в абсолютном единстве с окружающим ее миром, и даже ее личная чистоплотность — как бы только часть чистоты мира, создаваемой ею. "Безличностность" (в смысле невыделенности личности из мира) подчеркнута и в определении "почти идиотка" — т.е. в отсутствии "сознания", боле всего и отделяющего личность от мира, позволяющего увидеть и осознать свои границы. Лизавета могла бы обо всем мире сказать то, что Соня говорит о себе и своей семье: "Мы — одно", а если "мы одно", то "а хоть бы и била" (о Катерине Ивановне). И именно это "мы одно" определяет принципиальную **нежертвенность** Лизаветиного бытия. Ибо жертва — оторвать от себя **с ущербом** для себя и отдать другому — немыслима, когда "мы одно". Лизавета живет в мире милости, где желания других — все равно, что ее желания, ибо милость — это отдать другому так, что эта отдача нужна тебе, может быть, в большей степени, чем тому, кому отдаешь. Жертвуя, нельзя спасти человека, ибо жертвуя, отдаешь ему не то, что ему по-настоящему нужно, а только то, что смог отдать. Поэтому жертва — это всегда очень мало, даже великая жертва. Это гораздо меньше милости, находящей и отдающей именно то, что нужно другому. Так, Соня жертвой **никого не спасает**; но милостью и любовью спасает самого великого грешника в романе. Всезнающий Свидригайлов именно потому отказался от Дуни.

В романе, наполненном проститутками (там почти все женщины продают или пытаются себя продать (жертвуя собой)) святой и должна была оказаться шлюха — отдающая. Без платы, без цены. Цена — жертва. Милость цены не имеет. Она именно в полном смысле бесценна. За нее нельзя заплатить. Ее можно только (смиренно) принять. Милость, кажется, нельзя даже отвергнуть, как можно отвергнуть жертву (которая и отвергается в романе постоянно), ибо милость дает только необходимое. Ее можно похулить, как хулит Распольников милость Разумихина, но отвергнуть — не получается.

Жертвуя, Соня совершает грех, а милостивица Лизавета — святая. Соня святая, когда отдает детям, с которыми она "одно", последние копейки, и страшная грешница, когда зарабатывает эти копейки, ибо растаптывает сокровенное в себе, отдавая его чуждому ей миру. Лизавета свята, будучи "поминутно беременна" — ибо дает каждому милость, возлюбив каждого "как саму себя" — т. е. не отделив себя от каждого. Из двух жертв Раскольникова — жертва в буквальном смысле только Алена Ивановна, ибо и жизнь свою Лизавета отдает как милость: Раскольников приходит убить старуху, но Лизавета сама приходит, чтобы быть убитой Раскольниковым.

Это совсем иной, чем привычный, тип святой, вовсе ничего не хранящей для себя — и для Бога — а все отдающей тем, кто вокруг нее, без остатка. В сходных словах Достоевский писал о личности в высшем своем развитии. Но это ведь когда еще разовьется (если вспомнить слова Софии Долгорукой сыну: "Там когда еще заслужишь, а здесь тебя и так любят"). Здесь любят "и так".

Примечания

1 *Розанов В.В.* Черта характера древней Руси // Приложение к журналу "Вопросы философии". *В.В.Розанов.* Т. 1. Религия и культура. М., 1990. С. 82—95.

АНТИХРИСТ У ГОГОЛЯ И ДОСТОЕВСКОГО

Соображения, которыми я хочу поделиться, не претендуют ни на какую окончательность выводов и формулировок. Моим желанием было только посмотреть, как описывали черты антихриста — загадочнейшей фигуры в метаистории человечества — два русских писателя, по ряду обстоятельств своей жизни и черт своей личности наиболее обращенных к этой проблеме. Поэтому все, что я буду говорить об антихристе, условно — в том смысле, что это в лучшем случае черты, присущие антихристу, как его понимал тот или другой писатель. И все-таки мне хотелось бы надеяться, что есть в предлагаемых размышлениях и что-то более окончательное, чем отражение индивидуального восприятия этого образа в отдельном литературном произведении.

Обращенность к "последним вопросам", осознанная как отличительная черта русского менталитета вообще, с большой силой сказалась в творчестве таких писателей, как Гоголь и Достоевский. В исследовании Мережковского "Гоголь и черт" сказано, что, в сущности, черт был темой Гоголя на протяжении всего его творчества. И действительно, начиная с "Вечеров..." перед Гоголем постоянно стоит проблема проникновения зла в этот мир, причем зло это — зло персонифицированное. Если даже просто посчитать количество обозначений нечистой силы на страницу "Вечеров...", результат получается очень впечатляющий. Сам Гоголь формулировал свою проблематику так: "Уж с давних пор я только и хлопочу о том, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом"[1]. Однако в "Ревизоре" самому Гоголю видится что-то не смешное вовсе, но "чудовищно-мрачное", "необыкновенно страшное"[2]. Есть основание предположить, что в гоголевской пьесе мы встречаемся не с чертом, как считал Мережковский, но с антихристом[3].

Антихрист ведь не "змей", не сатана, но ставленник сатаны, "зверь", явившийся победителем в последние времена, в неуследимый миг перед пришествием Христовым.

В сущности, так же, как является Хлестаков между известием о предстоящем приезде Ревизора и сообщением жандарма о его прибытии.

Антихрист — ставленник "князя мира сего", и Хлестаков возводится в ранг "ревизора" миром сим, создающим себе судью по меркам своим, по желанию своему.

Главное свойство Хлестакова, подчеркиваемое всеми, в том числе и автором,— пустота — свойство и антихриста. Если Христос заключает в себе **все**, то антихрист объемлет мир пустой оболочкой, заявляя хлестаковскими устами: "Я везде, везде" (сцена хвастовства). Свойство Христа заключать в себе **все** (а потому и возможность для каждого увидеть себя в Христе) спародирована антихристом. Его пустота — это пустота зеркала, отражающего каждую глядящуюся в него физиономию, **обретающего** именно физиономию того, кто в данный момент в него смотрится. В этой связи иной смысл обретает и эпиграф к гоголевской пьесе. Хлестаков — как бы зеркало, отражающее все неблаголепие, всю фантастическую извращенность мира, которым он "поставлен на царство", в котором он занял не принадлежащую ему роль судьи. Интересно, что и провозглашают его ревизором Петры Ивановичи — карикатуры, отражения друг друга. Двойники делают его двойником истинного судьи.

Если Христос является **всем**, то антихрист виден **каждому**, Христос вершит суд над всеми, антихрист обольщает каждого в отдельности. Это есть в "Ревизоре" в сцене дачи взяток. Гоголевские чиновники почувствовали, что к Хлестакову лучше заходить "представляться" и выслушивать замечания по своим ведомствам — по-одному. Образ неподкупного судьи преображается в образ судьи не только покупающегося, но даже требующего, чтобы его купили. Таков судья, желанный этому миру.

Если Христос изначально велик, он — **все**, то антихрист питается и растет от обращенных на него взглядов, получает значение от **вкладываемого** в него соблазненными значения. Так растет и Хлестаков в сцене хвастовства.

И как истинный антихрист, он покидает соблазненный им мир, оставляя его раскрывшимся во всей своей непри-

глядной наготе — перед лицом истинного судьи. Покидает с насмешкой и улюлюканьем (письмо к "душе Тряпичкину").

Суть концепции Гоголя в том, что мир создает себе судью по своему образу и подобию и соблазняется им, раскрываясь в последней своей наготе, бесстыдно "заголяясь и обнажаясь", ибо судья оказался таков же и одобрил то, что все еще в глубине души считалось каждым неправедным. Антихрист провоцирует последнее разоблачение мира.

В "Вечерах..." и "Миргороде" зло впускает в мир человек, оборотившись к нему. Для того, чтобы Вий отыскал Хому Брута, тот должен взглянуть ему навстречу. Человеку оставляется возможность выбора, возможность не ответить взглядом на взгляд, "не расшатать границ мира"[4]. Но в "Ревизоре", когда мир уже порождает своего князя из себя самого, "расшатанность границ" — шатость понятий — такова, что все подпадают под власть ими созданного князя. Жители города, стремящиеся найти правду у Хлестакова, говорят ему: "Возьми все, помоги только",— и не предполагая уже, что истинный судья неподкупен. Гоголевский мир подпадает антихристу окончательно. И неслучайно следующий этап — это ад — "Мертвые души", где живыми уже оказываются только умершие, то есть вырвавшиеся из ада. Только после смерти в мире "Мертвых душ" у человека обнаруживается наличие живой души (похороны прокурора).

Если для Гоголя напряженность мира изначально возникает между Богом и дьяволом, а человек может только (что очень немало!) обернуться к тому или другому, то Достоевскому, кажется, более чем Гоголю, знакома была мысль: чтобы создать напряжение земной жизни, движение во времени, энергию существования, иного полюса Богу, кроме человека, не требуется. Антихрист Достоевского — это человек, обезбоженный и обожествленный. Пожалуй, наиболее законченное воплощение этот тип получил в образе Николая Всеволодовича Ставрогина.

Даже имя Ставрогина указывает на некоторое qui pro quo: Николай — имя особо почитаемого на Руси святого, означающее, кроме всего прочего, "победитель народа", Ставрогин — "крестоносец", Всеволодович — "володеющий всем". Таким образом, идея Петра Степановича Верховен-

ского: сделать из Ставрогина "Ивана-царевича", самозванца, как бы имманентна образу.

Выросший под знаком "вековечной тоски", открывающей двери в дурную бесконечность пустоты, он, казалось бы, тем не менее, обладает огромной созидательной силой. Он множит свой лик, дробит его в "созданных" им героях. Но они оказываются устойчивее своего творца. Его "создания" обретают твердость истинного бытия, а он, в своей игре масками, в результате оказывается, опять-таки, всего лишь пустым зеркалом, обретающим подобие жизни лишь в те минуты, когда что-то отражает. Неудивительно, что сон его похож на смерть — каменная неподвижность, пустота чистого зеркала — когда он сам по себе, вне общения с **человеком.**

Христос пришел явить себя миру. Антихрист скрывается, чтобы явиться. "Мы скажем, что он скрывается",— это одна из самых глубоких задумок Петра Степановича о самозванце. Антихрист обречен скрывать свою внутреннюю пустоту, и, с другой стороны, это единственно возможный способ его существования: отражение чужого лика, маска не только прячут, но и обеспечивают его бытие, отграничивая его от мира, замыкая его пустоту в некоторые границы, давая ему оформление. Поэтому Ставрогин поражает воображение каждого из своих "созданий", оборачиваясь к нему маской, соответствующей лицу глядящего (причем, иногда он не только угадывает, но и **предугадывает** это лицо, создает в человеке идею, более всего свойственную его типу восприятия мира (Шатов, Кириллов) — то есть как бы "допроявляет" его лицо в зеркале). Здесь не надо обольщаться — это "допроявление" — всегда искажение и замутнение; замутнение чистых источников, бьющих в человеке по воле Бога, искажение **лика** — лицом. Недаром все его "создания" воспринимают друг друга как "помешанных", "одержимых", с "отравленным мозгом" (Шатов о Кириллове).

Однако Ставрогин вызывает отторжение, возмущение, неприятие, когда пытается показаться своим "созданиям" со своим лицом. Он начинает определяться сугубо отрицательно: "не Князь" (Марья Лебядкина), "не верующий" (Шатов), "не сильный человек" (Кириллов). Ставрогин —

постоянный "Гришка Отрепьев" — любой лик, под которым он мог бы явиться, не его лик.

Интересно, что Бог также определяется апофатически, но там это — в силу превосходства над каждым качеством, превращающего качество в недоступное для человеческого восприятия. Но если результат апофатического определения Бога — "Бог — это **другое**", то здесь это — ничто, то есть чистая отрицательность, на которой все заканчивается.

Лиза Тушина была так дорога Ставрогину потому, что ему на минуту показалось, что она любит его самого, и что он, наконец, найдет свое положительное определение в этой любви. Именно поэтому он так разочарован и раздражен, когда понимает, что и она "ладьей соблазнилась", то есть тоже полюбила его личину, выдуманную Петром Степановичем, полюбила "Ивана-царевича".

Дашина же любовь исключительно страдательна, она слишком принимает его таким, каков он есть, чтобы он мог надеяться получить от нее какое-то положительное содержание своему существованию, которое он сам определяет чисто отрицательно (последнее письмо к Даше). За это он ее временами и ненавидит — за полное прощение и приятие всего, а значит — за неспособность поставить границы его субъективности. Об этом свидетельствует его вопрос Даше: "Если бы я тебя позвал после Федькиной лавочки, ты бы пришла?" — и когда она с болью и страданием уходит, не отвечая на его вопрос, он подытоживает: "Придет и после лавочки. Сиделка!"

Разоблаченный, обнаруженный в своей пустоте, Ставрогин кажется смешон и нестрашен, но по разным причинам, казалось бы внешним и посторонним, ни один из вступивших с ним в тесный контакт не переживает его разоблачения. Нужно также отметить, что Тихон всячески удерживает его от публикации "Исповеди", предчувствуя от его разоблачения страшные последствия. Видимо, есть что-то, почему антихрист может быть повержен только Христом и сменен им, иначе же открывается та пустота, которую не в силах перенести человек. Может быть, эта попытка Ставрогина явиться со "своим лицом" (то есть без отраженного лика — "безликим") и есть вовлечение людей в вечно отверзтую в нем пустоту, бездну бесконечной субъективности,

отторгающейся от всего общего, а значит — от **всего**. Герои Достоевского, в отличие от гоголевских персонажей, узнают самозванца и отрекаются от него, хотя и платятся за это жизнью. Однако городом Ставрогин тоже принят как спаситель; исправления, излечения мира ожидают от того самого человека, играми которого мир был расшатан. (Интересны и конкретные, детальные совпадения: народы в Апокалипсисе (в интерпретации Достоевского, данной в "Легенде о Великом инквизиторе") восклицают: "Кто подобен зверю сему, он дал нам огонь с небеси". Ставрогина все в городе воспринимают как "звезду" среди молодежи; он как бы принес новый свет идеальной строгости понятий (после дуэли с Гагановым и истории с Шатовым).)

Таким образом, антихрист создается этим миром (миром расшатавшимся, миром перевернутых понятий) — у Гоголя, или является расшатанному миру — у Достоевского — именно тогда, когда возникает необходимость в суде и правде, когда "ищут, кому поклониться", забыв о свете истинном. Переиначивая черты Христа так, что они становятся наиболее приемлемы для "сломанного мира", Зверь получает абсолютную власть и ставит мир и каждого в мире на грань отчаяния — как известно, самого страшного греха. Но если в мире Гоголя следствием этого является Страшный суд (в буквальном смысле **страшный** — и для героев и для автора), осуществляемый истинным Ревизором, то у Достоевского отчаяние преодолевается "светом истинным" вновь обретенного Евангелия (Степан Трофимович перед смертью) и светом любви друг к другу героев, собравшихся вокруг умирающего Степана Трофимовича — то есть выполнением двух заповедей Христовых.

Таким образом, в мире Достоевского и уход от Бога, и возвращение к Нему осуществляются самим человеком и **только человеком**, без соблазнителей и других помощников, кроме света Христова откровения. В мире Гоголя человек поставлен между соблазнителем и судьей и может только выбирать и быть наказанным за неправильный выбор. В мире Достоевского от человека требуется напряженность чувства ("холоден или горяч") — и тогда он в конце концов спасен, несмотря ни на какие свои заблуждения. Для Гоголя вопрос стоит в иной плоскости — необходим правильный

выбор для того, чтобы был спасен мир и человек. По сути, Гоголь тем самым лишает человека данной ему свободы, ибо, как проницательно заметил Н. Бердяев, "когда я стою перед необходимостью выбора, у меня совсем нет чувства свободы"[5]. Если Достоевскому всегда слышались слова Ангелу Лаодикийской церкви, то перед Гоголем как бы стояли буквально понятые слова Ангелу церкви Сардикийской: "Вспомни, что ты принял и слышал, и храни и покайся. Если же не будешь бодрствовать, то найду на тебя, как тать, и ты не узнаешь, в который час найду на тебя" *(Отк. 3, 3)*. Может быть, именно поэтому все страшнее становилось жить Гоголю, и все больше света впереди видел Достоевский.

Примечания

1 Письмо Шевыреву из Неаполя. 27 апреля 1847 г. Цит. по: *Мережковский Д.С.* Гоголь и черт. Исследование. М., 1906. С. 1.

2 *Гоголь Н.В.* Развязка "Ревизора" // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Л., 1951. Т. 4. С. 126.

3 Насколько мне известно, это предположение было в свое время высказано несколькими людьми независимо друг от друга. Я его впервые услышала от М.Б. Тимошевского.

4 Подобный же взгляд на творчество Гоголя был изложен в 3-х лекциях о Гоголе, прочитанных М.Б. Ладыгиным в МГПИ им. Ленина весной 1985 года.

5 *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 52.

О ПРАВОТЕ

Почему-то почти незыблемо укоренено представление, что быть правым — хорошо. Но мне кажется, что при более пристальном внимании каждого из нас даже к собственному опыту эта уверенность должна непременно поколебаться. В той ситуации, когда определение "правый" предполагает свой антоним "виноватый", в том случае, когда дело идет о некотором отношении, т. е. о правоте **перед кем-то**, подразумевающей этого кого-то **виноватость**, быть правым — тяжело. Часто эта тяжесть правоты задавливает "правого", страшно искажая его психический и нравственный облик. И напротив, вина делает человека лучше, добрее и снисходительнее, любовнее по отношению к другим и отзывчивее на любовь к нему. Поскольку любовь не отделима от милости, а правота тяготеет к справедливости, справедливость же противопоказана и противопоставлена любви, то, не слишком преувеличивая, можно сказать, что правота и любовь — вещи несовместные. Более того — вынести свою правоту перед кем-то и сохранить любовь к нему чрезвычайно тяжело, задача часто почти непосильная. Говорят, от любви до ненависти — один шаг. Вот этим шагом и является, как правило, наша правота перед тем, кого мы любим.

Любовь накладывает узы. Правота от них освобождает. Вина помогает их сохранить.

Что дело обстоит именно так, ясно показано в романе Ф. М. Достоевского "Преступление и наказание".

Проблема вины и правоты в романе настолько очевидна, что и трактовалась всегда по принципу очевидности. Как следствие — многие реплики и высказывания персонажей, их поведение часто представлялись "загадочными" или "болезненными". Но я рискну утверждать, что Достоевский никогда не писал **собственно** о **психических** заболеваниях — это было для него и неинтересно, ибо это простое, слишком простое объяснение любого экстравагантного и немотивированного поведения. Поведение героев Достоевского, напротив, всегда тщательно мотивировано их мировоз-

зрением и, главное, типом их мироотношения, их ценностной ориентацией, т. е. мотивировано на культурном уровне. Поэтому у Достоевского, кажется, вовсе нет того слоя текста, который мы у других писателей привычно называем "психологической характеристикой персонажей" — любой их жест и слово могут быть (и предполагается, что будут) истолкованы на культурологическом, философском уровне. Трудности в прочтении и понимании произведений Достоевского у современного читателя связаны с тем, что мы не привыкли ставить перед собой проблемы, относящиеся к самим "кодексам" нравственности, к ее первопонятиям. Наши проблемы (проблемы советской литературы) всегда связывались с **применением** (или неприменением) тех или иных нравственных аксиом в жизни. Сами аксиомы же были незыблемы и несомненны. Достоевский же (это было не слишком-то характерно и для его эпохи), читая четыре года Евангелие, научился мыслить и "смотреть" в самую суть аксиом, "взламывая" их аксиоматичность. Поэтому многое, что ставится Достоевским как проблема в его романах, нам удается услышать (если удается) лишь с великим трудом — поскольку мы просто не предполагаем самой возможности того, чтобы **это** было проблематично.

Все сказанное вполне относится к постановке проблемы вины и правоты в романе.

Кроме того, нам мешает наше представление об **объективности**. Мы знаем (теперь уже, слава Богу, знаем), что Раскольников виноват. Соответственно, если он думает, что прав (если мы способны допустить хотя бы это) — то он ошибается. Но ведь гораздо важнее то, что он ведет себя как **правый человек**, а не то, что это следствие ошибки. Чтобы нам не очень удобно было все списывать на заблуждение Раскольникова, в романе показана Катерина Ивановна, с правотой которой у нас, вроде бы, есть больше оснований согласиться.

Но если взглянуть на дело с другой точки зрения — можем ли мы сказать с абсолютной уверенностью, что **любая** правота не есть только роковое заблуждение?

Постараемся взглянуть на текст романа без предубежденности, без априорных (глубоко в нас укорененных — ничего с этим не поделаешь) представлений о том, что Досто-

евский всю жизнь писал об "униженных и оскорбленных" и выражал жалость и симпатию "бедным людям". Если снять привычное: "бедный всегда прав", "несчастный всегда прав" (а это мнение и самой Катерины Ивановны, во всяком случае там, где дело касается до нее), то можно будет заметить наконец, что ее поведение по отношению к другим людям просто чудовищно. Точнее, она полна восхищения по отношению к тем, кто не успел ее разочаровать, не успел стать перед ней "виноватым", т. е. не успел подтвердить ее "правоту", навязать ей ее правоту. Но таких совсем немного: она никогда не восхищается человеком долго, ибо для этого он должен быть воплощением всех добродетелей, которые она ему приписывает тут же — подай он хоть малейший повод для того (можно обронить слово о возможности пенсиона; можно принять участие в хлопотах по похоронам и поминкам — неважно, т. е. неважны размеры и степень реальности оказываемой ей помощи).

Если же выясняется, что человек не соответствует идеалу, созданному Катериной Ивановной — причем, неважно, подл он или смешон (ср.: Лужин и Амалия Ивановна), то тут же оказывается "виноват", и она уже полагает себя абсолютно вправе относиться к нему со всем презрением, насмешливостью, уничижительностью, на какие она только способна, а ее способности здесь поистине выдающиеся.

Героичность, самоотверженность, "справедливость" Катерины Ивановны, очевидные всем, приводят ее к язвительности и злости, а в случае, если она сама бессильна сделать что-либо "обидчику" своему — то к страстному желанию ему "наказания". "Обидчиком" же, как мы помним, становится любой, отклонившийся от ею созданного идеала.

С мужем своим Катерина Ивановна обращается "по справедливости", она внимательна и почтительна к нему, даже до чрезмерности, когда он "выполняет свой долг", и обращается с ним ужасающе, как только он отклоняется от предписанных норм. Т.е. отношение к человеку целиком исчезает за отношением к исполнению им своих функций.

Таким образом, правота приводит обладающего ею к злости, агрессивности, мрачности, ненависти к окружающим, непрестанному и тяжелому раздражению.

Единственный человек, к которому Катерина Ивановна относится иначе — это Соня. Но перед Соней она сама — не "виновата" даже — а страшная преступница, такая же, как Раскольников по отношению к Лизавете. "Взрастая", Соня много вынесла от мачехи, но принесение ее жертву словами Катерины Ивановны: "Чего беречь-то? Эко сокровище!" — сразу вывело ее за границу, внутри которой возможны игры в правоту и неправоту, в "исполнение" и неисполнение долга.

Катерина Ивановна абсолютно и непоправимо виновата перед Соней, навечно виновата — и Соня становится возлюблена ею больше ее самой и детей. Если любой другой уже пал в глазах Катерины Ивановны по первому подозрению в несоответствии идеалу (а "поле" для проверки, главным образом,— благородное отношение к ней, Катерине Ивановне), то Соня неуязвима, будь она даже доказанная воровка. Более того, Соня может отказать Катерине Ивановне в ее просьбе (это-то уж никому не прощается) — и та смиренно промолчит.

Интересно, что вина перед Соней не тяготит Катерину Ивановну (а, наверное, будет тяготить вина перед тем, кого **не любишь**), а просто порождает безграничную, бесконечную, самоотверженную любовь — любовь, которая уже не боится вины любимого перед нею, ибо сама виновата так страшно — и прощена, а значит, может не заботиться о самоограничении и оглядке.

В связи со всем сказанным становятся понятны слова Раскольникова, вызывающие, как правило, сильное недоумение. С одной стороны: "Никогда, никогда не прощу старушонке..." С другой: "Милая, кроткая Лизавета... почему я о ней не вспоминаю, будто и не убивал вовсе".

С этим интересно сопоставить его обещание Соне: "Если приду, расскажу, кто убил Лизавету",— т. е. приходя каяться в грехе и вине, он думает именно об убийстве Лизаветы, что, казалось бы, в корне противоречит предыдущему высказыванию. Но абсолютная и **сразу прощенная** (как замечено еще Г. Мейером) вина перед Лизаветой не оставляет его в тяжести, ненависти и тоске — в это состояние его повергает незаконченная тяжба со старухой, в которой он **убежден в своей правоте.**

И именно признание наконец своей вины в конце Эпилога освободит его от того тяжелого мрака, в который он погружен на протяжении всего романа — т. е. пока он **прав**.

И, наконец, наиболее поразительное в романе — **искушение правотой**. Раскольников, желая сделать Соню своей соратницей, спутницей, пытается заставить ее почувствовать себя правой. Желая разорвать ее связь с другими, он старается внушить ей, что те перед ней виноваты, а она права: "Катерина Ивановна ведь вас чуть не била, у отца-то?" *(337)*. И пока Соня пытается сопротивляться искушению, рассказывая ему, какая Катерина Ивановна хорошая, он не теряет надежды. "С чего это она так храбрится? На вас надеется?" *(339)* — звучат между ее рыдающим рассказом его убийственные, язвительные замечания. И тогда, как к самому последнему средству, Соня прибегает к **утверждению собственной вины**. "А сколько раз я ее в слезы вводила! Да на прошлой еще неделе! Ох, я! Всего за неделю до его смерти. Я жестоко поступила! И сколько, сколько раз я это делала. Ах, как теперь, целый день вспоминать было больно!" *(339)*. И дальше следует потрясающий по своему проникновению в сердце другого рассказ о лизаветиных воротничках: "Она так на меня посмотрела, и так ей тяжело-тяжело стало, что я отказала, и так это было жалко смотреть... И не за воротнички тяжело, а за то, что я отказала, я видела" *(339)*. И Раскольников сразу прекращает попытки. Мудрая Соня не соглашается быть правой, не хочет муки отъединения и пытки виной любимого человека перед нею. Зная иллюзорность любой правоты (а любая иллюзия делает жизнь рано или поздно невыносимой), она остается при реальности собственной вины, реальности взаимной вины, создающей более крепкую основу для любви, чем такая шаткая взаимная правота.

"И УТАИЛ ОТ ДЕТЕЙ...": ПРИЧИНЫ НЕПРОНИЦАТЕЛЬНОСТИ КНЯЗЯ ЛЬВА МЫШКИНА

Один из героев романа говорит, умиляясь князю: "Утаил от премудрых и открыл младенцам". И действительно, мы привыкли признавать за князем редкостную проницательность, способность видеть самую суть явления, мимо кажимости, удивительную способность понимания и сопереживания самым заблудшим — а потому, казалось бы, самым далеким от князя душам. И однако нам представлен еще один факт (может быть и не один, но этот — самый заметный): по вине Льва Николаевича чудовищно, непереносимо страдают две женщины, которых он, как он уверяет, любит больше самого себя. Из столкновения столь противоречивых очевидностей рождается ряд вопросов: 1) действительно ли страдание этих женщин было неизбежно, действительно ли не в силах человеческих было предотвратить его в сложившихся обстоятельствах? 2) Если страдание не было неизбежно, то как его можно было предотвратить? 3) Чего не знал князь Мышкин, что роковым образом повлияло на его способность предотвратить или прекратить страдание? 4) Случайность ли это или закономерность? 5) Каким образом это незнание связано с его болезнью? 6) Чего не хватало князю, чтобы не причинять боли окружающим его людям? 7) Почему неизбежен был возврат князя в его болезнь?

Мы привыкли считать, что причина конфликтов, возникающих в романе между главным героем и остальными действующими лицами — совершенство его и их несовершенство. Я вовсе не оспариваю этого утверждения, я даже предвижу, что после ответов на поставленные мною вопросы оно блистательно подтвердится. Но, отвечая на старый, многократно осмеянный вопрос советского школьного "литературоведения", скажу, что я скорее согласилась бы иметь своим соседом Родиона Раскольникова, нежели Льва Мышкина.

Прежде всего посмотрим, с чем связано недовольство и даже злоба, которую неизбежно со временем возбуждает к

себе князь со стороны всех, вступивших с ним в более или менее близкие отношения. И это при том, что практически все (за немногими исключениями) первоначально испытывают к нему самую горячую симпатию, быстро переходящую в любовь и признательность. Надо заметить, что многие из героев укоряют себя за эти злобу и недовольство — и совершенно правы в оценке своих чувств — но не испытывать их по отношению к Льву Мышкину они не могут.

Более того, он часто является причиной вражды и злобы, возникающих между персонажами. Если мы вспомним фырканье Аглаи на Колю: "Смешно доверяться такому мальчишке", обиду Лебедева на князя, "лишившего его своей доверенности", недоумение Рогожина, когда Лев Николаевич на протяжении первого дня своего в Петербурге несколько раз становится ему поперек дороги, страдание и ужас Настасьи Филипповны, догадавшейся "еще тогда", что он любит Аглаю, злость и возмущение генеральши Епанчиной после объяснения князя с "сыном Павлищева" и т. д. и т. п., то мы поймем, что дело здесь в по-видимому очень простом чувстве: все названные и множество неназванных персонажей просто ревнуют князя.

Есть и такие, которые ревнуют к князю (Ипполит — Колю и Аглаю, Ганечка — Аглаю, Рогожин — Настасью Филипповну и т. д.). Но, во всяком случае, вокруг князя постоянно вскипают девятые валы ревности. Вероятно, они в конце концов и захлестывают князя и самых близких к нему людей. В чем же причина этого разгула ревности в романе вокруг "самого светлого" персонажа Достоевского? В вещи столь же очевидной, сколь и невозможной на первый взгляд — в **христианской любви** князя.

Дело в том, что каждый, одаривая князя своей **исключительной** привязанностью, ожидает и надеется на такую же **исключительную** привязанность с его стороны. И именно этой-то **исключительности** он и не получает. Чем дальше на периферии от центра личности князя расположен тот или иной персонаж, тем светлее и любовнее его отношение к князю, ибо оно мало предполагает и практически не требует исключительности. Но чем ближе к князю подходит герой, тем требование исключительности становится настойчивее и катастрофичнее. Самые близкие Льву

Николаевичу люди поражены насмерть — зарезана "дама служения" Настасья Филипповна, сгниет на каторге крестовый брат Рогожин, безнадежно и чудовищно исковеркана жизнь возлюбленной Аглаи.

Князь любит людей "как самого себя", и поэтому не способен иметь своих преимущественных перед другими интересов и их отстаивать. Но он, следственно, не способен и отстаивать **чьих-нибудь** интересов преимущественно перед интересами всех остальных. Князь способен действовать и думать только **по правде**, а это каждым из участвующих в действии воспринимается как посягательство на его личные интересы, как **не-любовь** князя. Связанное с этим чувство вины возникает в героях потому, что они с точностью **знают**, что князь их любит, но знают они также и то, что князь их любит **не так**, как им хотелось бы, и как они любят сами.

Аглая при свидании в парке говорит князю великие и неожиданные слова: "А с Вашей стороны я нахожу, что все это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как Вы судите Ипполита. У Вас нежности нет, одна правда, стало быть,— несправедливо" *(8, 354)*. Мысль высказана чрезвычайно глубокая, и я не берусь ее исчерпать в своем толковании, но вот что, несомненно, также имеется в виду: князь понимает каждую предстоящую ему душу как свою, читает в ней, как в открытой книге, понимает каждое движение ее. Но такое понимание представляется на земле возможным лишь от любящего, который, по словам Мити Карамазова "всю ее душу в свою принял и сам через нее человеком стал".

Такое понимание без исключительности любви оскорбляет.

Можно возразить — такое понимание души каждого человека старцами, например, и их любовь к каждому человеку не оскорбляют. Но все дело именно в том, что старцы не живут **в миру** и, следовательно, отказались от возможности исключительной любви к себе и от возможности своей исключительной любви. У них не может быть ни друзей, ни родственников, ни, тем более, возлюбленных в нашем, мирском смысле. Это, собственно, и выражается словами "умерли для мира", это и дает им право на **иную** любовь.

Князь от мира не отказывается, а, напротив, приходит в мир.

Принято считать, что конфликт князя и мира доказывает несовершенство мира. Против этого нечего возразить, мир несовершенен. Но здесь возникает другой вопрос — исправимо ли это несовершенство в рамах известных нам форм мира, или исправленный мир должен стать совершенно иным. Ответ, который дает на этот вопрос христианство, не предполагает разночтений: исправленный мир — мир преображенный, т. е. **совершенно иной**, чем тот, который нам известен. Таким образом, князь, стремящийся исправить мир изнутри — Дон Кихот, разгоняющий стада баранов и овец, разрубающий мехи с вином, и вообще, приносящий много ущерба в хозяйстве, а вдобавок побиваемый ветряными мельницами. Три четверти исследователей творчества Достоевского тут же скажут мне, что, во-первых, параллель с Дон Кихотом очевидна из аллюзии романного текста (не говоря уже о черновиках), а, во-вторых, что это очень почетное сравнение. Против второго хочу возразить, приведя хорошо известную всем цитату из "Дневника писателя", в которой почему-то регулярно забывают конец, а он меняет значение сказанного на противоположное: "Эту самую **грустную** из книг не забудет взять с собою человек на последний суд Божий. Он укажет на сообщенную в ней глубочайшую и роковую тайну человека и человечества. Укажет на то, что величайшая красота человека, величайшая чистота его, целомудрие, простодушие, незлобивость, мужество и, наконец, величайший ум — все это нередко (увы, так часто даже) обращается ни во что, проходит без пользы человечеству и даже обращается в посмеяние человечеством единственно потому, что всем этим благороднейшим и богатейшим дарам, которыми даже часто бывает награжден человек, недоставало одного только последнего дара — именно: г е н и я, чтоб управить и направить все это могущество на правдивый, а не фантастический и сумасшедший путь деятельности, во благо человечества!" *(Д. П. 1877, гл. II "Ложь ложью спасается", Т. 26, С. 25)*.

Здесь возможно и еще одно возражение: "Ну хорошо, допустим, что с Дон Кихотом все обстоит именно так, но

ведь известно, что еще одно обозначение Мышкина в черновиках — князь Христос, а это уж определенно "положительно прекрасный человек", идеал Достоевского. Оставляя в стороне сложный и требующий еще своего рассмотрения вопрос о способности человека **в принципе** воплотить идеал Христов (не как идеал, завещанный Христом, а тот идеал, который он явил) и еще более сложный в системе романа вопрос о том, кем будет человек, явившийся на земле **как** Христос, скажем, что действительно, подобные аллюзии остались и в тексте романа: "Я теперь к людям иду", "Действительно, я имел мысль поучать", речь Мышкина на тему "будьте как дети" и т. п. И все-таки с самого начала образ Мышкина **противопоставлен** образу Христа по одному, но перевешивающему все остальные, признаку. То, с чего собственно начинает князь Мышкин свою деятельность в качестве спасителя мира,— это намерение и стремление **жениться** на Настасье Филипповне. Этим своим намерением он сразу же исключает себя из мира Божеской любви и ввергает в мир любви человеческой, т. е. любви исключительной. Именно из попытки князя сочетать эти два несочетаемых вида любви и рождается весь тот кошмар, который делает роман Достоевского о "положительно прекрасном человеке" наиболее мрачным и тяжелым из всех его романов.

Теперь предвижу вечный вопрос, обращенный к исследователю, особенно исследователю Достоевского: "А знал ли обо всем этом Достоевский, имел ли это в виду, когда писал роман, или все это чистый ваш домысел?"

Достоевский обо всем этом не только знал, но и продумал до последних выводов в ситуации глубокой личной заинтересованности. Я имею в виду знаменитый отрывок из "Записной книжки 1863—1864 годов" "Маша лежит на столе..." *(20, 172—173)*.

"...Высочайшее употребление — пишет Достоевский — которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего **я**,— это как бы уничтожить это **я**, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастие... Но если это цель окончательная человечества (достигнув которой ему не надо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать

при всех надеждах своих идеал и вечно стремиться к нему,— стало быть, не надо будет жить) — то, следственно, человек, достигая, оканчивает свое земное существование. Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное.

Но достигать такой великой цели, по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели все угасает и исчезает, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели. Следственно, есть будущая райская жизнь... Мы знаем только одну черту будущей природы будущего существа, которое вряд ли будет и называться человеком... Эта черта предсказана и предугадана Христом,— великим и конечным идеалом развития всего человечества,— представленном нам, по закону нашей истории, во плоти; эта черта:

"Не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии".— Черта глубоко знаменательная.

1) Не женятся и не посягают,— ибо не для чего; развиваться, достигать цели, посредством смены поколений уже не надо и 2) Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновние от гуманизма (т. е. по Достоевскому,— от возможности отдать свое "я" всем и каждому.— *Т.К.*), совершенное обособление пары от всех (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть смены поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность.)".

Когда князь в конце романа, уговаривая Евгения Павловича отвести его к Аглае бормочет: "— Она поймет, она поймет! — она поймет, что все это не то, а совершенно, совершенно другое!",— то тот ему совершенно резонно возражает: "— Как все равно и ничего? Не пустяки же ведь и это? Вы женитесь на любимой женщине, чтобы составить ее счастие, а Аглая Ивановна это видит и знает, так как же все равно?" И далее: "Как же? Стало быть, обеих хотите любить? — О, да, да! — Помилуйте, князь, что вы гово-

рите, опомнитесь!" И далее: "Аглая Ивановна поймет! О, я всегда верил, что она поймет.— Нет, князь, не поймет! Аглая Ивановна любила как женщина, как человек, а не как ... отвлеченный дух. Знаете ли что, бедный мой князь: вернее всего, что вы ни ту, ни другую никогда не любили!" *(8, 483—484)*.

Аглая Ивановна, может, и поняла бы эту способность князя любить двоих сразу (больше — всех!), т. е. способность **иной** любви (ибо, может быть, Евгений Павлович отчасти (хотя — только отчасти) и прав, говоря, что князь ни ту, ни другую никогда не любил — т. е. не любил их любовью **исключительной**), но она была бы способна понять это лишь в одном случае: если бы князь "не женился и не посягал". Но поскольку он делал и то и другое, она ожидала от него соблюдения главного закона земной, семейственной любви, т. е. закона **исключительности**. Удар был для нее столь сокрушителен именно потому, что она и увидела эту исключительность, это предпочтение, но только князь на ее глазах выбрал другую. И такой вывод, совершенно не согласный с логикой внутреннего состояния князя, абсолютно адекватен логике его поведения.

"О да, я виноват! — восклицает князь,— вероятнее всего, что я во всем виноват! Я еще не знаю, в чем именно, но я виноват..." Представляется, что он виноват именно в этом.

Правда, это не единственная его вина. Он виноват еще и в том, что, вглядываясь в сущность, не придает значения явлению, веря в свет, не придает значения мраку, и это тем более странно для каллиграфа, знающего, что от формы зависит столь многое: "но черная линия капельку потолще, чем в английском, ан — пропорция света и нарушена" — объясняет он генералу *(8, 30)*. Но, впрочем, это тема отдельного разговора.

Мне не удалось в рамках этой небольшой работы ответить на все поставленные в начале ее вопросы, но, кажется, ответ на них уже более или менее ясен. Остается добавить лишь: все чаще и чаще приходит в голову, что "великая неудача" (как говорили о романе) Достоевского была неудачей его читателей.

НАСТАСЬЯ-БОГАТЫРКА: СЮЖЕТНАЯ ЛИНИЯ НАСТАСЬИ ФИЛИППОВНЫ В РУССКИХ БЫЛИНАХ

Наверное, прежде всего надо объяснить, как я вообще пошла по этому следу, как мне вздумалось искать объяснения малой частице самого загадочного произведения Достоевского в русских былинах. К счастью, не надо уже доказывать загадочность романа "Идиот": после введения его в школьную программу в качестве рекомендованного произведения немедленно выяснилось, что среди множества не слишком противоречащих друг другу трактовок этого романа нет ни одной, на которой можно было бы построить более или менее целостную интерпретацию, способную хоть в какой-то мере удовлетворить заинтересованного учителя. Таким образом, наше незнание было доказано столь блистательно — и это после ряда отдельных работ и множества глав и разделов в книгах о Достоевском, посвященных роману (но, главным образом, конечно, образу князя Мышкина) — что, пожалуй, теперь можно, не рискуя навлечь на себя слишком уж сокрушительного негодования, осмелиться заявить, что в этом произведении Достоевского до сих пор не определен даже проблемный центр.

Впрочем, разговор на эту тему увел бы нас слишком далеко от вполне частной темы данной работы. Итак, откуда возникли русские былины?

Не секрет, что Достоевский давал своим персонажам имена значимые. В разное время разные исследователи обращали на это внимание, делали доклады (например, Е.Акелькина в Старой Руссе — о системе значимых имен в "Бесах"), что-то включалось в комментарии к различным изданиям различных произведений, но сам принцип, тем не менее, благополучно игнорировался — во всяком случае, не ставился во главу угла,— и если все заинтересованные лица помнили о значении имени "Николай Всеволодович Ставрогин", то, допустим, роман "Идиот" вполне можно было читать и даже комментировать и интерпретировать, не обра-

щая внимания на то, что имя Рогожина "Парфен" означает "девственник". Между тем, даже отдельные эпизоды этого романа, по видимости вполне незначительные, приводят читателя в недоумение, если только он не помнит значений имен, знание которых читателями, современными Достоевскому, кстати, не подлежит никакому сомнению, ибо они были принадлежностью любого календаря.

Таков, например, эпизод, в котором Лебедев "переименовывает" себя, переставляя местами имя и отчество. "Послушайте, Лебедев,— твердо сказал князь, отворачиваясь от молодого человека,— я ведь знаю по опыту, что вы человек деловой, когда захотите... У меня теперь времени очень мало, и если вы... Извините, как вас по имени-отчеству, я забыл? — Ти-Ти-Тимофей.— И? — Лукьянович. Все бывшие в комнате опять рассмеялись.— Соврал! — крикнул племянник,— и тут соврал! Его, князь, зовут вовсе не Тимофей Лукьянович, а Лукьян Тимофеевич! Ну зачем, скажи, ты соврал? Ну не все ли равно тебе, что Лукьян, что Тимофей, и что князю до этого? Ведь из повадки одной только и врет, уверяю вас! — Неужели правда? — в нетерпении спросил князь.— Лукьян Тимофеевич, действительно,— согласился и законфузился Лебедев, покорно опуская глаза и опять кладя руку на сердце.— Да зачем же вы это, ах, Боже мой! — Из самоумаления,— прошептал Лебедев, все более и более поникая своею головой.— Эх, какое тут самоумаление!.." *(8, 165)*.

В этом эпизоде заслуживают внимания два момента: 1) заявление племянника Лебедева, что князю все равно, "что Лукьян, что Тимофей", и что Лебедев врет "из одной повадки"; 2) восклицание князя, настаивающего на объяснении смысла вранья, и его реплика в ответ на лебедевское объяснение: "Эх, какое тут самоумаление!" Эти два момента как бы описывают наиболее очевидные читательские реакции на поведение Лебедева: 1) пьяная чушь, и смысла искать нечего; 2) попытка добиться смысла, но без желания вникнуть в ответ (для князя такая реакция не характерна, но и сам Лебедев заметит, что он в каком-то совсем особом состоянии и очень рассеян). Между тем, ответ начетчика и педанта Лебедева абсолютно точен и осмыслен.

Дело в том, что "Лукиан" имеет значение "светлый" *(лат.)*, а "Тимофей" — "почитающий Бога" *(греч.)*. Таким образом, "Лукьян Тимофеевич" будет означать "светлый, почитающий Бога" — имя вовсе не бессмысленное, ибо приведенный эпизод окружен — с одной стороны — долгим рассказом о молитве Лебедева (молившегося, кроме всего прочего, и за упокой души графини Дюбарри, что вызывает досадливо-насмешливое замечание его племянника: "Ведь он у нас преначитанный, вы, князь, не знали? *(8, 165)*); с другой стороны — рассказом самого Лебедева о том, что он "в толковании Апокалипсиса силен". То есть, здесь "светлый" будет свидетельствовать о начитанности и "просвещенности" самого Лебедева. Если же переставить имена местами, то значение можно будет скорее прочитать как "почитающий Бога Светлого", что, согласитесь, по сравнению с первой редакцией есть безусловное самоумаление.

Но если уж имена персонажей второго ряда во второстепенных эпизодах столь осмысленно выбраны и столь подробно обыгрываются, то чего же следует ожидать от имен главных героев "Идиота"? Между тем, первая же попытка в этом направлении натолкнулась на серьезные сложности.

Оговорюсь сразу, ибо в дальнейшем боюсь не найти для этого подходящего места, что интерпретация имен в романе, и особенно имен главных героев никак не может быть проведена внутри одной системы. Таких систем, предлагающих вполне завершенные толкования, практически всегда будет несколько, и окончательный смысл имени выявится только при сопоставлении и наложении друг на друга всех вариантов. В данной работе будет рассмотрена лишь одна система, к которой отсылает и внутри которой может быть истолковано имя **Настасьи Филипповны**.

Итак, как я уже сказала, первая же попытка оказалась неудачной. "Настасья", "Анастасия" означает "воскресение" *(греч.)* — то есть имеет смысл настолько широкий, что не дает само по себе никакой зацепки для конкретного истолкования. "Филипп" — "любящий коней" *(греч.)* — слово, способное в данной ситуации лишь усилить недоумение. Получалось что-то вроде "воскресшая, любящая коней". Всякий, читавший роман, согласится, что полу-

ченное значение имени главной героини было бы вполне способно навеки отвратить от желания пускаться в подобные изыскания. Но слишком сильна была моя уверенность в неслучайности любого элемента в произведениях Достоевского. В конце концов, писатель, героиня которого может заявить: "Меня, конечно, дурные сны одолели; только вы-то зачем в этом самом виде приснились?" — заслуживает тотального истолкования.

Некоторая зацепка все-таки была. Дело в том, что само имя "Настасья" слишком уж не характерно для **главной** героини Достоевского. Оно и вообще-то в его произведениях встречается нечасто: с ходу мне удалось вспомнить только прислугу хозяйки Раскольникова. Такие имена в верхнем слое общества обычно переделывались на французский манер (графиня Стаси — у Толстого) или передавались в облагороженном "греческом" варианте — "Анастасия". Однако Достоевский упорно называет свою героиню Настасьей — и никак иначе. Только при описании детства героини ее шесть раз называют Настей и один — Настасьей (без отчества). Больше имя никак не изменяется — вне зависимости от степени близости к ней тех или иных персонажей, его произносящих — то есть назойливо отсутствует обычно всегда присутствующая в текстах Достоевского дихотомия: имя — имя и отчество, нередко им обыгрываемая. Зато появляется ряд замещающих наименований: "эта женщина", "эта тварь", и наконец — "**она**" (с авторским курсивом).

Итак, было, по крайней мере, ясно, что Достоевский настаивает на "Настасье". "Анастасия" с очевидностью отсылала бы к романтическим повестям начала XIX века. Но "Настасья" почти с той же очевидностью отсылает к самой знаменитой поленице русских былин! (Известно, что русскими былинами Федор Михайлович очень интересовался, а на сюжет одной из них даже задумывал написать некоторый текст (за эту подсказку благодарю Б. Тихомирова).)

Стоило сделать лишь шаг в указанном направлении, чтобы события приобрели характер обвальный и неконтролируемый. Скажу честно, в процессе чтения цикла былин, связанных так или иначе с именем Настасьи, меня преследовало неотступно только одно желание: чтобы совпадений

было, ну, хоть чуть-чуть поменьше, потому что **так** — не бывает! Ибо там, в этом цикле, оказалась, ни больше, ни меньше, вся сюжетная линия Настасьи Филипповны в романе. Совпадения возникали на самых разных уровнях. Например, былина "Добрыня и Настасья" (цит. по изданию: Библиотека русского фольклора. Былины. М., Советская Россия, 1988. Далее указываю страницы в скобках). В этой былине Настасья намного превосходит силою Добрыню, не замечает его ударов, а когда, наконец, оглядывается, произносит: "Думала же, русские комарики покусывают,— Ажно русские богатыри пощалкивают!" *(62)*. Затем рукой берет Добрыню за кудри и бросает "во глубок мешок", в конце концов сама, своею волей, берет Добрыню в мужья. Все это даже при беглом описании напоминает предполагаемый брак Настасьи Филипповны с Ганечкой, брак, который сам Ганя в разговоре с князем рисует в терминах битвы и захвата, победы и поражения. Но вот что произносит Настасья-поленица, решив, наконец, рассмотреть свою добычу: "Старый богатырь да и матерыи,— Назову я нунь себе да батюшкой; Ежели богатырь да молодый, Ежели богатырь нам прилюбится, Назову я себе другом да любимыим; Ежели богатырь не прилюбится, На долонь кладу, другой прижму И в овсяный блин да его сделаю" *(62)*. Это, в сущности, вся программа Настасьи Филипповны относительно Гани, начиная с ее ответа Тоцкому и Епанчину о возможности ее брака с ним ("...она чувствует, что могла бы и сама его полюбить, если бы могла поверить в твердость его привязанности..." *(8, 41—421)*) и кончая брошенной в огонь пачкой денег, взятых за ночь у Рогожина, с предложением лезть за ними ему, только что отвергнутому жениху, приехавшему свататься после того, как невеста уже опозорила его и унизила его родных, да еще и устроила у него в доме торг с Рогожиным. Ганечкин обморок в этой сцене — это уже окончательный "овсяный блин".

А вот Настасьина речь после того, как она уже знает богатыря, считает его себя достойным и собирается "брать в мужья": "Возьмешь ли, Добрыня, во замужество,— Я спущу тебя, Добрынюшка, во живности; Сделай со мной заповедь великую. А не сделаешь ты заповеди да великия,— на долонь кладу, другой сверху прижму, Сделаю

тебя я да в овсяный блин" *(63)*. Здесь уже звучит вызов Настасьи Филипповны князю в сцене встречи ее с Аглаей: "Да не ты ли же, князь, меня сам уверял, что пойдешь за мною, что бы ни случилось со мной, и никогда меня не покинешь; что ты меня любишь и все мне прощаешь и меня у... ува... Да, ты и это говорил!.. Теперь, когда она опозорила меня, да еще в твоих же глазах, и ты от меня отвернешься, а ее под ручку с собой уведешь? Да будь же ты проклят после этого за то, что я в тебя одного поверила" *(8, 474)*. Впрочем, "в овсяный блин" она уже сделает князя неизбежно, независимо от его формального согласия или отказа — за то, что осмелился полюбить Аглаю.

Былина "Женитьба Добрыни" *(64—67)* рассказывает о том, как Добрыня пускается в путь, чтобы добыть себе Настасью в жены. Сюжет былины в романе будет трансформирован: главный герой "раздвоится" и возникнет сцена сватовства сразу и князя и Рогожина. К линии князя "отойдут" следующие места былины: "А он в город-то ехал не воротами, Не воротами да не широкими, Скакал он через стену городовую" *(64)* — место, вызывающее в памяти приход князя незваным на званый вечер, куда он решается войти "даже с некоторым скандалом"; троекратные отговоры Добрыни королем Микулиным, с угрозами,— так же будет себя вести по отношению к князю генерал Епанчин (с той разницей, что Микулин — отец Настасьи-королевишны, а Епанчин "как отец" князю); причем, Епанчин также отговаривает князя трижды: "Князь, голубчик, опомнись! — с ужасом шепнул генерал..." *(8, 141)*. "Человек образованный, но погибший! — вполголоса прошептал генерал *(8, 142)*, наконец, в конце, когда уже отъезжают от подъезда рогожинские тройки: "Помилуй, князь, опомнись! — говорил он, хватая его за руку,— брось! Видишь, какая она! Как отец говорю..." *(8, 148)*. Мало того, этот же мотив отговора будет повторен в начале второй части: "Генерал, впрочем, виделся с ним тогда, и даже раза д в а - т р и; они о чем-то серьезно толковали" *(8, 149)*. Князю будет отдан и мотив чуда и предчувствия. В романе он всем памятен, начиная с настойчивого повторения Настасьей Филипповной при первой встрече: "Право, я где-то его видела..." А вот что говорит в былине На-

стасья дочь Микулична: "Я ведь видела да чудо чудное, Чудо чудное да диво дивное: Со восточну-то сторонку как бы туча тучилась, Туча тучилась, как бы гром гремел, Частый мелкий дождик шел; Немного тому время миновалося, Наехал дородный добрый молодец" *(66)*.

Рогожину отойдет мотив уговора. Добрыня, приехав к королю Микулину, трижды произносит (с вариациями) следующую речь: "А отдай-ка ты Настасью за меня в замужество, Уж ты с чести отдай за меня, с радости; Еще с чести не отдашь, дак я боем возьму, со той да дракой кроволитною" *(65)*. Здесь и попытка Рогожина дать отступного Гане, и его отчаянное: "Отступись!" — князю *(8, 141)*. За третий раз можно посчитать рогожинский вопль: "Не подходи!.. Моя! Все мое! Королева! Конец!" — уже после решения Настасьи Филипповны ехать с ним *(8, 143)*. Но вполне фольклорное "раза два-три" у Достоевского, помимо прочего, приравнивает два к трем (тоже очень в духе фольклорных текстов), так что можно остановиться и на двух бесспорных эпизодах. В его же сюжетной линии прозвучит почти перифразом Настасьин ответ королю Микулину: "Отдавай ты меня с чести, с радости, Без той же без драки кроволитныя, Не губи ты народу понапрасному" *(66)*. Настасья Филипповна скажет горничной на ее испуганный доклад о Рогожине с командой: "Всех, всех впусти, Катя, не бойся, всех до одного, а то и без тебя войдут" *(8, 132)*.

Надо отметить, кроме всего прочего, что Настасью Филипповну называют не только "королевой" (Рогожин), но и "королевной" (Лебедев) *(8, 145)*, что уже находится просто на грани неразличения с "прототипом".

Однако на фоне следующей былины все предыдущее покажется просто вылавливанием блох. Дело в том, что в былине "Дунай и Добрыня сватают невесту князю Владимиру" *(76—89)* мужем Настасьи Королевичны оказывается уже не Добрыня, а Дунай. Дунай побеждает Настасью в тяжелой и долгой битве, длящейся шесть суток (кстати, с дня рождения Настасьи Филипповны до "начала конца" — до того, как все действующие лица соберутся в Павловске — проходит шесть месяцев). Победив, он "повалил ее на матушку сыру землю, Он садился ей да на белы груди, Расстегивал у ней латы богатырские, вынимал он свой бу-

латный нож И хотел пороть, смотреть да ретиво сердце. Захватила она его руку правую, Задержала его да булатный нож: "Не пори-ко у меня да белых грудей, Не смотри-ко ты да ретива сердца, А бери-ко ты мня за белы руки, Станови-ко ты меня да на резвы ноги, Я буду звать тебя нонче обручником, Уж я буду тебя звать да молодым мужем" *(83—84)*. Связи с текстом романа здесь очевидны, напомню только рогожинскую интерпретацию Настасьиного согласья выйти за него замуж (как бы некоторый перевертыш былинного текста): "Да потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!" *(8, 179)*. Далее они отправляются ко двору князя Владимира, и Настасья Королевична выпускает три стрелочки каленые, попадая Дунаю по шапке, по плечам и по руке. Он ее всякий раз предупреждает: "Еще полно же, Настасьюшка, шутки шутить, Я ведь буду те отшучивать". Она же оправдывается, ссылаясь на промах (то есть на то, что целила в другую цель). Все это очень напоминает рассказ Рогожина князю в начале второй части, по возвращении того в Петербург; приведу оттуда лишь один эпизод: "Разве она с офицером, с Земтюжниковым в Москве меня не срамила? Наверно знаю, что срамила, и уж после того, как венцу сама назначила срок... Верно знаю... Что, не такая, что ли?.. С тобой она и будет не такая, и сама, пожалуй этакому делу ужаснется, а со мной вот именно такая... С Келлером, вот с этим офицером, что боксом дрался, так наверно знаю для одного смеху надо мной сочинила... Да ты не знаешь еще, что она надо мной в Москве выделывала!.." *(8, 174)*.

А вот почти тот же текст, что произносит Настасья, соглашаясь быть женой Дуная (если знать контекст эпизода в былине, то сходство просто пугающе: Настасья ведь сражается с Дунаем за уведенную ко двору князя Владимира младшую сестру, за разоренное их гнездо, где хотела бы она "жить по-прежнему"): "Я, говорит, пойду за тебя, Парфен Семенович, и не потому, что боюсь тебя, а все равно погибать-то. Где ведь и лучше-то?.. А коли выйду за тебя, прибавила, то я тебе верною буду женой, в этом не сомневайся и не беспокойся". Потом помолчала и говорит: "Все-таки ты не лакей; я прежде думала, что ты совершенный, как есть, лакей" *(8, 177)*. (Еще одна дополнительная

черта: отказывая Дунаю-свату, король Ляховинский говорит: "Я отдам ли за того за нищего, Я отдам ли за такого ведь убогого. Да за такого за калику переезжего?" *(81)*.)

Заканчивается былина тем, что Дунай отрубает Настасье голову и порет у нее груди белые за то, что она "перестрелила" его на пиру-веселье, оказавшись лучшей богатыркой, чем он. И после этого Дунай "становил копье вострым концом, Навалился он да как белой грудью, Подколол он у себя да ретиво сердце" *(86)*. Стоит вспомнить все сетования Рогожина на то, что они — не ровня, чтобы смысл сопоставления оказался очевидным. Но ведь встреча Рогожина и Настасьи Филипповны — это еще и постоянное состязание в молодечестве; причем в этом состязании Настасья Филипповна всегда его переигрывает. Он предлагает ей восемнадцать тысяч за ночь — она презрительно смеется ему в глаза, он набавляет до сорока, тут же — до ста, за любые проценты. Настасья Филипповна берет эти деньги (причем сообщается, что у нее нет ничего своего, а от предложенной Тоцким суммы она откажется) — и бросает их в огонь с единственной целью: посмотреть на душу своего бывшего жениха. Сам Рогожин покорен и признает ее верх: "Вот это так королева! — повторял он поминутно, обращаясь кругом к кому ни попало,— вот это так по-нашему! — вскрикивал он, не помня себя.— Ну, кто из вас, мазурики, такую штуку сделает, а?" *(8, 146)*.

Для полноты картины следует упомянуть, что, как нам известно из былины "Бой Добрыни с Дунаем" *(68—75)*, Дунай и Добрыня — крестовые братья.

Сюжетное сходство романа и былин, связанных с именем Настасьи, можно множить, оно еще далеко не исчерпано, но, наверно, и того, что сказано, достаточно, чтобы имя "Настасья Филипповна" — "воскресшая, любящая коней" — не казалось бредом и бессмыслицей. Перед нами воскресшая русская богатырка, поленица, а богатырь или поленица в былине немыслимы без коня. (Еще раз напоминаю — это истолкование имени лишь в одной возможной системе, этой системой значение имени **не исчерпывается**.)

Хорошо, значение имени оказалось не бессмысленно, но какой же толк можно извлечь из такого сопоставления, из этой отсылки к русским былинам и их героине Настасье?

Здесь опять требуется некоторая ограничительная оговорка. Для того, чтобы провести последовательное истолкование и дать некоторую законченную интерпретацию, необходимо внутри данной работы оставаться в пределах только социального слоя романа. Это достаточно интересно и само по себе и — в случае удачного завершения предприятия — целостная интерпретация может быть легче проведена на его метафизическом уровне.

Что же мы имеем на уровне социальной проблематики романа? Боюсь, что ответ будет для читателя совершенно неожиданным, хотя скорее можно удивляться именно этой неожиданности. Дело в том, что в центре социальной проблематики "Идиота" находится... женский вопрос. Причем, надо заметить, что автор этого вовсе не скрывает. (Впрочем, это судьба очень многих авторских интенций в "Идиоте": они как бы напрямую заявлены и многократно подчеркнуты, но прочтению (может быть, из-за установившихся стереотипов восприятия) не поддаются.) Но мало того, что автор этого не скрывает, он подчеркивает эту свою тему просто с первых страниц романа. Да и не мог Достоевский ее миновать, ибо на метафизическом уровне главной проблемой романа является проблема пола (предельно широко помысленная автором). А внутри избранной им, для воплощения метафизической проблемы, исторической реальности (в сущности — современности для автора) проблема пола существовала наиболее очевидным образом как "женский вопрос". (На всякий случай напомню, что время написания (завершения) романа "Идиот" — 1868 год.)

Уже при представлении девиц Епанчиных мотив "свободной женщины" звучит вполне отчетливо. Еще более очевиден он в рассказе князя о Мари, сопровождаемый темами гуманистического пересмотра старых концепций пола. Но я, для наглядности, ограничусь лишь указанием на те места в романе, где "женский вопрос" выступает со всей открытостью, названный по имени.

Одно из первых таких мест — высказывание Аглаи при рассказе князя о смертной казни: "Значит, коль находят, что это не женское дело, так тем самым хотят сказать (а стало быть, оправдать), что это дело мужское. Поздравляю за логику. И вы так же, конечно, думаете?" *(8, 54)*. Затем,

в речи генерала Иволгина: "Вы увидите изумительную девушку, да не одну, двух, даже трех, украшение столицы и общества: красота, образованность, направление... **женский вопрос**, стихи — все это совокупилось в счастливую разнообразную смесь, не считая по крайней мере восьмидесяти тысяч рублей приданого, чистых денег, за каждою, что никогда не мешает, ни при каких **женских и социальных вопросах**..." (здесь и далее выделено мной.— *Т.К.*) *(8, 108)*. Далее, в объяснении Коли: "...Мне все-таки не так совестно, как ему, потому что у меня отец, а у него мать, тут все-таки разница, потому что мужскому полу в таком случае нет бесчестья. А **впрочем, это, может быть, предрассудок насчет предоминирования в этом случае полов.** Ипполит великолепный малый, но он раб иных предрассудков" *(8, 112)*. При изложении причин "расхождений" генеральши Епанчиной с Колей Иволгиным: "В первый раз спор вышел из-за "**женского вопроса**", а во второй раз из-за вопроса, в которое время года лучше ловить чижиков" *(8, 157)*. Примеры можно множить, однако приведу лишь высказывание из последней речи Евгения Павловича, речи очень значимой и претендующей на разъяснение некоторых сквозных вопросов романа: "Согласитесь сами, князь, что в ваши отношения к Настасье Филипповне с самого начала легло нечто условно-демократическое (я выражаюсь для краткости), так сказать, обаяние "**женского вопроса**" (чтобы выразиться еще короче)" *(8, 481)*. "Женский вопрос" и полемика с расхожими концепциями пола и социального поведения женщины звучат и в "речи" генеральши Епанчиной перед "нигилистами", и в объяснении Аглаи с князем на зеленой скамейке, и в рассказе о судьбе Аглаи в эпилоге.

Таким образом, "женский вопрос" открыто и многократно заявлен автором как тема романа, при том что подчеркнуто авторское ироническое отношение к его расхожей и поверхностной трактовке (например, сопоставлением "женского вопроса" и "вопроса о лучшем времени для ловли чижиков").

Какую же трактовку этого самого "проклятого" вопроса пореформенной России предлагает автор? Чтобы ответить на это, нам и понадобится введенная в подтекст романа бо-

гатырка Настасья. Ее образ облегчит нам отказ от некоторых априорных мнений, поможет заметить очевидные, но обычно (именно из-за власти указанных мнений) не замечаемые вещи.

В блистательной статье "Некающаяся Магдалина или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну" *(Достоевский и мировая культура. Альманах № 2. СПб., 1994)* Л.А.Левина так формулирует "мышкинское восприятие Настасьи Филипповны", которое "традиционно принимается за последнюю истину": "безвинная страдалица" *(97)*. Сама Лариса Александровна убедительнейшим образом опровергает первую часть формулировки. Стоит посмотреть, насколько справедлива ее вторая часть. Если читать текст беспристрастно, нельзя не заметить, что перед нами сильная, властная, умная, образованная, могучая, часто жестокая, способная к сокрушительным ударам — словом, истинно богатырская натура. Даже первое описание Настасьи Филипповны (ее портрета) вовсе не оставляет впечатления, что она может быть обиженной страдалицей. То есть, она, конечно, может быть обижена, но обидчик вряд ли останется безнаказанным, и месть будет кровавой (даже и буквально — например, в сцене в вокзале (на музыке)). Эта женщина с лицом страстным и "как бы высокомерным" *(8, 27)*, сумевшая, как замечательно сказала Л.А.Левина, "напугать Тоцкого на пять лет вперед" *(Указ. соч., с. 101)*, потрясающая красавица, о красоте которой Аделаида скажет "экая сила" и "с этакою красотой можно мир перевернуть" *(8, 69)*, названа Достоевским "новой женщиной" *(8, 36)*. И хотя контекст, в котором она будет так названа, сильно сужает значение сказанного, слова эти слишком намекающие, чтобы быть истолкованными лишь в пределах контекста.

Настасья Филипповна является как чудо, как нечто невозможное и непредвиденное. Тоцкий "глядел и не разглядел", что она — совсем не то существо, к созданию которого клонилось все ее воспитание. Она умеет "безжалостно держать верх" над мужчинами. Но самое главное, чем она, повидимости, обладает — это независимость. Это тоже трактуется с первых страниц романа как чудо. Ведь эта женщина уже пять лет **никому не принадлежит** как женщина. Она,

как говорит Ганечка в объяснении с князем, "добродетельная женщина". Сфера пола, в сущности, убита в ней Тоцким, возможная половая связь с мужчиной вызывает у нее теперь лишь одно чувство — омерзение. Отвечая Дарье Алексеевне, она скажет: "Ты вот говоришь, сто тысяч возьми да и прогони, коли мерзко. Оно и правда, что мерзко... Я бы и замуж давно могла выйти, да и не то что за Ганечку, да ведь очень уж тоже мерзко. <...> А веришь иль нет, я, года четыре тому назад, временем думала: не выйти ли мне уж и впрямь за моего Афанасия Ивановича? <...> Да потом, слава Богу, подумала: стоит он такой злости! И так мне мерзко стало тогда вдруг на него, что, если б и сам присватался, не пошла бы" *(8, 137—138)*.

Но это тайный пласт жгучего романа о поле, все главные герои которого "девственники": князь — по нездоровью, Аглая — по непременному условию, Настасья Филипповна — в силу полученного отвращения, Рогожин — по имени. На внешней, "социальной" орбите все обстоит иным образом. Там женщина **не может существовать** без мужчины. Имеющая место на момент начала романа "добродетель" и "независимость" Настасьи Филипповны оплачена ее предыдущим совращением и порабощением (кстати, о размышлениях Тоцкого по ее поводу говорится во вполне "экономических" терминах: он "подумал даже, что <...> мог бы снова эксплуатировать эту женщину" *(8, 38)*). И от Тоцкого она непременно должна перейти к какому-либо мужчине. "Свободная женщина" настолько социально опасна, что Тоцкий не был бы успокоен никакими ее обещаниями и заверениями, ему необходимо, чтобы она вышла за кого-нибудь замуж. Тоцкий предлагает ей Ганечку, и, отказавшись, она наносит ему богатырский, на какой-то миг — сокрушительный, удар. Но, однако, решаясь на такую развязку, она уже ждет Рогожина. (Это, кстати, и уничтожает всю мощь ее отказа от Ганечки. Тоцкий, выходя от нее, вовсе не обеспокоен уже на свой счет — своим загулом с Рогожиным Настасья Филипповна действительно "отпустила его на волю даром". Как только она оказалась с другим мужчиной, Тоцкий ей уже ничем не обязан.) Ее богатырский замах, ее "неженская" мощь будто увяза-

ют в трясине привычных представлений о женщине — прежде всего — ее собственных.

В миг ее наивысшего торжества — завершения "пети-же" отказом, наносящим удар сразу троим оскорбившим ее мужчинам — она, используя князя в роли третейского судьи, тут же попадается в ловушку, расставленную полом. Приглядимся пристальнее к этой сцене. В каком-то смысле это истинное богатырское состязание. Настасья Филипповна бросает вызов мужчинам (генералу и Тоцкому), отказывающимся принять участие в невозможном "пети-же", предложенным Фердыщенкой, обещая "сама рассказать анекдот". Условие "пети-же", напомню, состоит в том, чтобы каждый рассказал самый дурной поступок своей жизни. "Генерал, кажется, по очереди следует вам,— обратилась к нему Настасья Филипповна,— и если вы откажетесь, то у нас все вслед за вами расстроится, и мне будет жаль, потому что я рассчитывала рассказать в заключение один поступок "из моей собственной жизни", но только хотела после вас и Афанасия Ивановича, потому что вы должны же меня ободрить,— заключила она рассмеявшись" *(8, 125)*. Генерал, сознательно или бессознательно принимая вызов, чувствительно заденет Настасью Филипповну, что видно из ее реакции на рассказ: "— В самом деле, генерал, я и не воображала, чтоб у вас было такое доброе сердце; даже жаль,— небрежно проговорила Настасья Филипповна" *(8, 127)*. Действительно, свой анекдот о старушке (который он считает "по совести, самым скверней шим поступком из всей своей жизни") Еванчин рассказывает в присутствии женщины, которую жаждет выдать замуж за своего подчиненного, рассчитывая затем купить ее у мужа себе в любовницы.

Афанасий Иванович ударит ее еще больнее ("Заметили, что у Настасьи Филипповны как-то особенно засверкали глаза и даже губы вздрогнули, когда Афанасий Иванович кончил" *(8, 129—130)* — по понятным для всех причинам ("Рассказа его, по некоторым причинам, ждали с особенным любопытством и вместе с тем посматривали на Настасью Филипповну" *(8, 127)*), рассказав анекдот о букете камелий, перехваченном у влюбленного друга (кстати, оградив этим замужнюю женщину от возможного совращения).

Если рассмотреть эту сцену таким образом, вопрос Настасьи Филипповны князю: выходить или не выходить ей за Ганю — перестанет представляться неожиданным и будет вполне мотивирован, во-первых, как ответный удар (еще раз отмечу — богатырской силы, о чем можно судить по реакции на ее слова: "Настасья Филипповна! — дрожащим голосом проговорил Афанасий Иванович.— Настасья Филипповна! — убеждающим, но встревоженным голосом произнес генерал. <...> — Мне остается только отблагодарить Настасью Филипповну за чрезвычайную деликатность, с которою она... со мной поступила,— проговорил наконец дрожащим голосом и с кривившимися губами бледный Ганя..." *(8, 130—131)*), во-вторых, как обращение к "единственно преданному человеку", после того, как она окончательно убедилась в предательстве остальных, причем, в предательстве без раскаяния, мало того,— естественном с точки зрения мужчин, смотрящих на нее как на женщину (Тоцкий еще ранее заявит о своей невозможности раскаяться в его поступке с ней) — без возможности посмотреть на нее как на человека.

В конце этой сцены Настасья Филипповна имела бы полное право воскликнуть: "Сегодня — я именинница и сама по себе, в первый раз в целой жизни!" *(8, 131)* — хоть на миг (ибо через миг ударит рогожинский колокольчик), но и это минутное освобождение она получила от мужчины — не от поверившего в нее человека, а именно от влюбленного мужчины, о чем она была предупреждена при входе князя и о чем не забывала ни на миг в продолжении сцены. (Последнее доказывается ее ответом Гане *(8, 131)*.)

Впрочем, надо отдать ей должное, она действительно "не так ожидала" (как она скажет после предложения князя, уже объявившего о получении наследства). Она и вправду думала, что остается "сама по себе", но чувства по поводу своей самостоятельности испытывала, прямо скажем, неоднозначные. Уходя "из-под крыла" Тоцкого, она произносит: "Нет, уж лучше на улицу, где мне и следует быть! Иль разгуляться с Рогожиным, иль завтра же в прачки пойти! Потому ведь на мне ничего своего; уйду — все ему брошу, последнюю тряпку оставлю, а без всего меня кто возьмет, спроси-ка вот Ганю, возьмет ли? Да меня и

Фердыщенко не возьмет!.." *(8, 138)*. Таким образом, единственное, чем может ознаменовать свою, так нелегко ей доставшуюся, свободу женщина, проявившая для достижения этой свободы чудеса выдержки, находчивости, тактического мастерства, силы духа и личностной мощи,— это уходом на дно на том странном основании, что "без всего" ее "никто не возьмет". Это — первая альтернатива (наиболее глобальная) ее сознания: если "никто не берет", то — бездна падения, то — на улицу.

Другая альтернатива — но, надо заметить, уже внутри "ухода на дно": "иль разгуляться с Рогожиным, иль завтра же в прачки пойти". Однако "пойти в прачки" звучит в ее устах практически как объявление о гражданской смерти, это — **низшая** степень падения. Недаром это обещание заменяет собой "уход в бордель" из черновиков. Но "уход в бордель" не давал нужного автору мощного смыслового противопоставления, ибо и там женщина зарабатывала бы своей **женской природой**. В уходе же "в прачки" совершается отказ от эксплуатации именно женской природы, и потому вдруг оказывается, что это — гораздо большее падение, чем уход в бордель, во всяком случае — это гораздо более невероятно (показательно, что сцены в борделе планировались Достоевским, с "прачками" же он даже и не попробовал). Если бы "в прачки" не звучало столь трагически, не был бы подчеркнут высокий подвиг Настасьи Филипповны, состоявший в отказе от мужской опеки. Это "в прачки" звучит, в сущности, так же, как раскольниковское "в негры к плантатору или в латыши к остзейскому немцу", куда скорее пошла бы Дуня, чем оподлила бы дух свой связью с нелюбимым и недостойным человеком. Именно поэтому (отвечаю на недоумение Л.А.Левиной в указанной статье) Аглаино: "Захотела быть честною, так в прачки бы шла" *(8, 473)* — становится последним и страшным ударом в столкновении двух героинь. Ибо здесь оно возникает как обозначение **естественного** самостоятельного пути, не подвига, но единственно возможного шага — в том случае, если претензия на самостоятельность хоть чуть-чуть оправдана. И поэтому ответ Настасьи Филипповны Аглае, по-видимости, никак не связанный с вопросом и "по-женски" нелогичный, на

самом деле дан абсолютно по существу и убийствен. Ведь она показывает Аглае, желающей сохранить кажимость самостоятельного существования, обвиняющей Настасью Филипповну в отсутствии такового, что причина и основание всех Аглаиных поступков — ревность и страх потерять любимого мужчину.

В этих условиях становится ясно и метание Настасьи Филипповны из-под венца к венцу — от князя к Рогожину и обратно: только между двумя опорами может она сохранять иллюзию самостоятельности, только между двух мужчин может казаться, что она — "сама по себе". В этой связи несколько иначе начинают прочитываться неоднократные в романе намеки на то, что за Рогожиным ей погибель, а за князем, может, "и того пуще". Понятно, что, как только она отринет одну из опор, ей придется повиснуть на второй — то есть личность самостоятельная и независимая немедленно уничтожится.

В сущности, вся беда Настасьи Филипповны заключается в том, что ее убедили (сказалось-таки воспитание у Тоцкого в качестве будущей содержанки), что надо обязательно быть с каким-нибудь мужчиной. То есть ей не хватило просто уверенности, что можно, **позволительно** быть самой по себе. У той, былинной, Настасьи трагедия разворачивается на "входе" в патриархат (если посмотреть былины в хронологическом порядке, сам процесс "входа" предстанет с потрясающей очевидностью). Трагедия Настасьи Филипповны состоит именно в том, что она исторически оказалась в узловом моменте "выхода" из патриархата.

Л.А.Левина обратила внимание на то, что проблема трудоустройства племянницы (причем именно как альтернатива нежеланному браку) встает перед Достоевским именно во время написания романа. Если учесть, что именно этой племяннице им посвящен роман "Идиот" — но только в журнальной публикации, ибо потом посвящение будет снято, можно не только констатировать наличие проблемы самостоятельной, независимой от мужчины женщины в сознании Достоевского, но и предположить, что посвящение романа С.А.Ивановой было связано со специфической ситуацией, в которой она в тот момент находилась, а снятие посвящения — с изменением ситуации.

Таким образом, возможность восприятия женщины как существа самодостаточного была уже тогда. Но, конечно, эта возможность, в том числе и в сознании самих женщин, не реализована и посейчас, во всяком случае, в достаточных для хорошего самочувствия самостоятельной женщины масштабах. И это несмотря на множество убедительных примеров. Однако гибкий русский ум с честью выходит и не из таких затруднений: самостоятельную женщину **просто не считают женщиной.**

Но героиня данной статьи — слишком очевидно женщина, чтобы для нее и для мужчин вокруг нее существовали хоть какие-то оправдания косвенного характера. Именно поэтому Настасья Филипповна и оказывается обречена — за невозможностью для нее победы, имеющей хоть какое-либо значение за пределами поля боя.

ОБ ОДНОМ СВОЙСТВЕ ЭПИЛОГОВ ПЯТИ ВЕЛИКИХ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

Хорошо известен факт психологического восприятия читателями произведений Ф. М. Достоевского: в то время, как одни погружаются в бездну безысходности и мрака, другие воспринимают его романы как прорыв сквозь мрак и безысходность к свету и надежде. Анализируя имеющиеся "читательские" отклики — многочисленные критические, публицистические, философские, литературоведческие статьи — можно заметить, что разделение их авторов на две указанные читательские группы будет тесно связано с их отношением к религии, с их религиозностью или безрелигиозностью.

Предвидя все возможные нарекания, я тем не менее говорю именно о религии, а не, допустим, о православном христианстве. Хотя в романах Достоевского связь с Богом ("религия" от лат. "связь", "связывать") присутствует именно в этой своей форме, мне кажется, что любой читатель, вообще испытавший эту связь, сможет почувствовать ее присутствие в творчестве писателя. По-видимому, именно это качество читателей позволяет или не позволяет им заметить предлагаемый автором романов "исход" из мрака романной "действительности".

Такой "исход" в своем концентрированном виде дан в эпилогах романов "великого пятикнижия". Дело в том, что по крайней мере четыре романа из пяти заканчиваются своеобразными "иконами". В общем смысле, говоря об обращении на последних страницах к Евангелию, можно сказать, что почти все романы как бы имеют на своей последней странице (уже за текстом) изображение Христа-Пантократора. (Может быть, это следовало бы воспроизводить полиграфически.) Но "иконы" разных сюжетов присутствуют и как бы нарисованные самими текстами эпилогов. Если говорить о том, что бросается в глаза до всякого анализа (и при этом начать с самого неочевидного), то нужно указать на икону "писца"-Евангелиста в эпилоге романа "Подрос-

ток" (причем, по-видимому, это будет икона Иоанна, диктующего ученику). В эпилоге "Бесов" — изображение трех жен-мироносиц у гроба Господня. В эпилоге "Преступления и наказания" — икона Богоматери (анализ покажет — что определенного извода). В эпилоге "Братьев Карамазовых" — по-видимому, икона причащения апостолов. И лишь один роман — "Идиот" — на первый взгляд, лишен такого завершающего иконного образа (потом мы увидим, что и это не совсем так). Он и оставляет по прочтении самое тяжелое и безысходное впечатление, что весьма странно, если учесть, что именно здесь Достоевский изобразил "положительно прекрасного человека". Впрочем, некий образ в конце "Идиота" все-таки воспроизведен. Это, как можно догадаться, гольбейновский Христос. Бросив общий взгляд на эпилоги романов, попробуем теперь присмотреться пристальнее к каждому из них.

"Преступление и наказание"

"Момент же встречи Христа и человека, освящение земли и всего, что на ней, видит Достоевский до волнения ясно, видит чувственно и духовно".

(Н.Абрамович. Христос Достоевского)

Когда-то я написала о главной идее "Преступления и наказания": "Только **одним**, только через **одного** спасается другой. Другого пути нет". Один воплощает для другого спасение через возможность соединения с ним — слишком редкую и неочевидную, во всяком случае, для того "другого", о котором идет речь, для Раскольникова. Но спасение для Достоевского есть только одно — открывающее вновь душе пути для соединения с Живым Богом. И Соня не только воплощает спасение, но и "прообразует" эти пути, являя воочию зримый Раскольниковым образ, икону.

Подготовление к тому, чтобы образ был увиден героем и читателем, начинается исподволь, но откровенно и явно — с того момента, где описывается взгляд каторжников на Соню. Для Раскольникова их отношение к ней непонятно и обескураживающе: "Неразрешим был для него еще один вопрос: почему все они так полюбили Соню? Она у них не заискивала; встречали они ее редко, иногда только на рабо-

тах, когда она приходила на одну минутку, чтобы повидать его. А между тем все уже знали ее, знали и то, что она **за ним** последовала, знали, как она живет, где живет. Денег она им не давала, особенных услуг не оказывала. Раз только, на Рождестве, принесла она на весь острог подаяние: пирогов и калачей. Но мало-помалу между ними и Соней завязались некоторые более близкие отношения: она писала им письма к их родным и отправляла их на почту. Их родственники и родственницы, приезжавшие в город, оставляли, по указанию их, в руках Сони вещи для них и даже деньги. Жены и их любовницы знали ее и ходили к ней. И когда она являлась на работах, приходя к Раскольникову, или встречалась с партией арестантов, идущих на работы,— все снимали шапки, все кланялись: "Матушка Софья Семеновна, мать ты наша, нежная, болезная!" — говорили эти грубые клейменые каторжники этому маленькому и худенькому созданию. Она улыбалась и откланивалась, и все они любили, когда она им улыбалась. Они любили даже ее походку, оборачивались посмотреть ей вслед, как она идет, и хвалили ее; хвалили ее даже за то, что она такая маленькая, даже уж не знали, за что похвалить. К ней даже ходили лечиться" *(6, 419)*.

Прочитав этот отрывок, невозможно не заметить, что каторжники воспринимают Соню как образ Богородицы, что особенно ясно из второй его части. То, что описывается в первой части, при невнимательном чтении может быть понято как становление взаимоотношений каторжников и Сони. Но дело, очевидно, обстоит не так, ибо с одной стороны отношение устанавливается **до всяких отношений**: арестанты **сразу** "так полюбили Соню". Они сразу ее **увидели** и динамика описания свидетельствует лишь о том, что Соня становится покровительницей и помощницей, утешительницей и заступницей всего острога, принявшего ее в таковом качестве еще до всяких внешних его проявлений.

Вторая же часть даже лексическими нюансами авторской речи указывает на то, что происходит нечто совсем особенное. Эта часть начинается с удивительной фразы: "И когда она являлась..." Приветствие каторжников вполне соответствует "явлению": "все снимали шапки, все кланялись..." Называют они ее "матушкой", "матерью", любят,

когда она им улыбается — род благословения. Ну и — конец венчает дело — явленный образ Богоматери оказывается чудотворным: "К ней даже ходили лечиться".

В высшей степени характерно, что отношение каторжников к Соне совершенно непостижимо для Раскольникова. Он — неверующий — не видит явленного всем вокруг него. Для того, чтобы подчеркнуть, что речь идет именно об этом: о вере и неверии, определяющих видение и невидение,— приведенному отрывку предшествует другой, говорящий об отношении каторжников к Раскольникову и о причинах такого отношения: "На второй неделе Великого поста пришла ему очередь говеть вместе с своей казармой. Он ходил в церковь молиться вместе с другими. Из-за чего, он и сам не знал того,— произошла однажды ссора; все разом напали на него с остервенением.— Ты безбожник! Ты в Бога не веруешь! — кричали они ему.— Убить тебя надо. Он никогда не говорил с ними о Боге и вере, но они хотели убить его как безбожника; он молчал и не возражал им" *(6, 419)*. Непосредственное соседство двух приведенных пассажей указывает на то, что нелюбовь каторжников к Раскольникову, их благоговейная любовь к Соне (и то, и другое — без видимых причин), и непонимание Раскольниковым их любви — все это лишь стороны одного вопроса: именно, вопроса о вере. Раскольников **не видит**, но после вынесенных впечатлений окружающей его ненависти и видений его болезни он готов увидеть.

Его готовность увидеть, момент ожидания, замершего на вдохе, зафиксированы Достоевским в полных неопределенности фразах пассажа, находящегося непосредственно перед эпизодом "явления": "Шла уже вторая неделя после Святой... Однажды, под вечер, уже совсем почти выздоровевший Раскольников заснул; проснувшись, он нечаянно подошел к окну и вдруг увидел вдали, у госпитальных ворот, Соню. Она стояла и **как бы чего-то ждала. Что-то как бы пронзило** в ту минуту его сердце; он вздрогнул и поскорее отошел от окна" *(6, 420)*. Соня сразу после этого заболела и слегла. У ворот ожидала (у ворот души), чтобы войти. Теперь пришла его очередь ждать беспокойно и тревожно. "Он был очень беспокоен, посылал о ней справляться. Скоро узнал он, что болезнь ее не опасна. Узнав, в

свою очередь, что он так об ней тоскует и заботится, Соня прислала ему записку, написанную карандашом, и уведомляла его, что ей гораздо легче, что у нее пустая легкая простуда и что она скоро, очень скоро, придет повидаться с ним на работу. Когда он читал эту записку, сердце его сильно и больно билось" *(6, 420)*.

В болезни Раскольников видит кошмары о способах устройства идеального общества, выздоравливая — ожидающую Соню, а выздоровев — икону, образ Божьей Матери — и поклоняется ей.

Момент творения иконы как бы отчеркнут, отделен от предыдущего текста описанием особого, прозревающего, состояния героя и выводом действия из привычного течения времени, переводом его в план вечности, оконцами в которую и должны служить нам образа: "Там, в облитой солнцем необозримой степи, чуть приметными точками чернелись кочевые юрты. Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних, там как бы самое время остановилась, точно не прошли еще века Авраама и стад его. Раскольников сидел, смотрел неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила" *(6, 421)*. Из анализа "Сна смешного человека..." мы знаем, что неосознанная тоска появляется в произведениях Достоевского как томление части по целому. И здесь перед нами — стремление воссоединиться с Богом, с отвергнутым Отцом, вернуться в лоно Авраамово. И на прозвучавший, наконец, искренний призыв сразу дается ответ. Следующие два абзаца текста — творение иконы. Третий абзац — поклонение ей.

"Вдруг подле него очутилась Соня. Она подошла едва слышно и села с ним рядом. Было еще очень рано, утренний холодок еще не смягчился. На ней был ее бедный, старый бурнус и зеленый платок. Лицо ее еще носило признаки болезни, похудело, побледнело, осунулось. Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку" *(6, 421)*.

Обратим внимание, прежде всего, на одежду Сони. На ней надет бурнус. Бурнус — это "накидка и верхняя одежда разного вида, мужская и женская, будто по образцу

арабскому" (Толковый словарь Вл. Даля). Для того, чтобы изобразить традиционную одежду Марии — мафорий (одежду замужних палестинских женщин), более всего, конечно, подходит бурнус, бывший, к тому же, достаточно распространенным видом одежды. Теперь зеленый платок. Вообще, зеленый цвет как цвет земной жизни напрямую связан с образом Богородицы, молельщицы и предстательницы перед Господом за человека и землю, за всякую земную тварь. Присутствует он постоянно и в иконах. Так, например, Богоматерь Одигитрия из собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре (ныне — Санкт-Петербург, Русский музей) изображена с зеленым исподом головной накидки. Знаменитая икона "О тебе радуется", происходящая из мастерской Дионисия, из Успенского собора города Дмитрова (ныне — в Третьяковской галерее в Москве) изображает сидящую на престоле Богоматерь в Славе, окруженную расходящимися от престола кругами синего и зеленого цвета. Если вспомнить почти бесцветные, мягкие, пушистые волосы Срони, то ими вполне прорисовывается нимб, и тогда зеленый платок может изображать "Славу". Примерно так и я истолковала зеленый платок Сони, рассказывая об иконе в эпилоге "Преступления и наказания" в Старой Руссе. Причем уже там я сказала (почему — будет объяснено дальше), что явленная Раскольникову икона — вполне определенная икона, а именно "Споручница грешных". На следующий день после моего доклада мы поехали в Хутынский монастырь, где, отстояв панихину по Державине, пошли осмотреть собор. Там было довольно много икон нового письма, из них большинство (более пяти) — иконы "Споручницы грешных" — что само по себе достаточно необычно — это вовсе не самый распространенный тип иконы. Но что было уже совсем удивительно, почти все они изображали Богоматерь в ярко-зеленом платке! Может быть, с моей стороны это и произвольная трактовка событий, но я приняла происшедшее за подтверждение моей догадки.

Но зеленый платок может быть истолкован в системе романа гораздо убедительнее. Он явно сопоставлен с куполом церкви, которую видит Раскольников в сне о лошадке,— церкви его детства, где живет его Бог, утраченный

им и вновь обретаемый: "Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и матерью, когда служились панихиды по его бабушке..." *(6, 46)*. Купол — венец церкви. На иконе "Споручница грешных" Богоматерь традиционно изображается в венце. Приходя к Соне, герой вновь приходит к церкви своего детства.

Побледневшее, похудевшее и осунувшееся лицо (в результате чего всегда увеличиваются, как бы проступают на лице **глаза**), я думаю, понятно без комментариев. Но вот выражение лица: привет, радость — в сочетании с робко протянутой рукой (добавить в выражение — робость), удивительно точно передает довольно трудно описываемое впечатление от икон с такого типа жестом — жестом моления, ласки и привета.

Нужно отметить одно обстоятельство, странное с любой другой точки зрения, но необходимое для появления видимой иконы на страницах романа — Соня подходит неслышно и **садится** рядом с Раскольниковым, после чего уже протягивает ему руку для привета — не окликнув, не поздоровавшись, как было бы ожиданно, стоя, сразу по появлении. Но именно такая поза и необходима, чтобы появилась Богоматерь рядом с "младенцем" — а младенцем Христом здесь может стать сам Раскольников. **Возможность**, призыв, на который можно ответить, а можно и нет, здесь явлена очевиднее, чем во многих других местах романа (а там она явлена достаточно очевидно, даже до назойливости: ведь когда у Порфирия на руках уже все карты, Господь защищает Раскольникова от **вынужденного** признания, "подводя" в этот момент Николку с его признанием): "Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда как бы с отвращением брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби. Но теперь их руки не разнимались; он мельком и быстро взглянул на нее, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю. Они были одни, их никто не видел. Конвойный на ту пору отворотился" *(6, 421)*.

Жест Раскольникова, принимающего и держащего руку Сони, определяет тип иконы. Мне известны только два типа икон, на которых Христос держит руку Богоматери: это Киево-Братская икона Божией Матери и икона Божией Матери, именуемая "Споручница грешных". На Киево-Братской иконе Христос держит Богоматерь за руку одной рукой, другая поднята со сложенными для благословения перстами. Взгляд Его устремлен вверх, щека прижата к щеке Богородицы. На иконе "Споручница грешных" обе руки Христа касаются руки Богородицы, взгляд его устремлен вперед (по сравнению со взглядом Богородицы — скорее вниз), фигуры оставляют впечатление именно сидящих рядом. На мой взгляд, в финале романа появляется скорее второй из названных тип иконы, но "сюжетная перекличка", кажется, есть и с историей Киево-Братской Божией Матери. Излагаю ее здесь по православному церковному календарю за 1979 год. "Киево-Братская икона Пресвятой Богородицы явилась в 1654 г. и позднее находилась в Киеве, в Братском училищном монастыре, но ранее была местночтимой в Вышгороде. В 1662 г. крымские татары, переправившись через Днепр около Вышгорода, похитили ее из храма вместе со священной утварью и другими св. иконами; но чудотворная икона Богоматери была пущена по Днепру. Рекою она доплыла до Киева-Подола и остановилась среди Днепра напротив Братского монастыря. Здесь ее с радостью приняли православные иноки и перенесли в свой монастырь с подобающей честью. Празднество Киево-Братской иконе Богоматери совершаются 10 мая, 2 июня и 6 сентября" *(С. 58)*. Пришествие иконы рекою соответствует тому, что в "Преступлении..." икона "творится" на берегу реки, причем место происходящего особенно подчеркнуто и выделено. Но и "принятие" иконы православными иноками очень напоминает мне "принятие" каторжниками Сони.

И все же истинной героиней эпилога "Преступления..." является "Споручница грешных". Вот что сообщает об иконе Полный православный богословский энциклопедический словарь *(СПб., без даты; репринтное издание: М., 1992. Т. 2. Ст. 2110—2111)*: "Споручница грешных" — икона Божией Матери, именуемая так потому, что Богоматерь изображена на ней с Младенцем-Христом, держащим

обеими руками ее правую руку, как это делается при завершении сделки. Этим пожатием руки Матери Своей, Он как бы заверяет ее, что всегда будет внимать Ея мольбам за грешников. Откуда икона и когда написана — неизвестно, но с 1844 г. она чудотворная. Празднуется 7 марта и 29 мая".

А вот что сказано о ней в Православном церковном календаре *(1979, С. 59)*: "Икона Богоматери "Споручница грешных" находилась некогда в мужском Одринском монастыре Орловской епархии, где и прославилась чудотворениями в 40-х годах XIX века. В Москве список с этой чудотворной иконы, поставленный в храме св. Николая в Хамовниках, в 1848 г. прославился виденным от него светом по ночам, истечением мира и многими чудотворениями. Всех чудесных исцелений от иконы Богоматери "Споручницы грешных", заявленных и записанных в течение первых шести лет, имелось более 115. Наименование иконы Божией Матери "Споручницей грешных" служит выражением той многоразличной благодатной любви Ее к грешному роду человеческому, которую Она проявляла во все времена".

Еще одно добавление к описанию. На некоторых иконах этого типа имеется надпись, как бы окружающая образ: "Азъ Споручница грешных к Моему Сыну // Сей даль Мне за них руце слышати Мя выну (**црк.сл.** всегда, непрестанно) // Дати иже радость выну Мне приносять // Радоватися вечне чрезъ Меня испросятъ".

Уже то, что Соню принимают как свою заступницу каторжники, заставляет предположить, что лучшего названия для явленной ее посредством иконы, нежели чем "Споручница грешных", не придумать. Но и само чудо, совершенное ее любовью над Раскольниковым,— также чудо над грешником, отвернувшимся от Бога (т. е.— самым безнадежным, в каком-то смысле), во спасение его. Значимым мне представляется и то, что икона "Споручница грешных" была в момент написания "Преступления и наказания" **новой** чудотворной иконой, совсем недавно напомнившей людям "века неверия и сомнения" о бесконечной милости Бога и силе заступничества Божией Матери.

Но вот что еще интересно. Сразу за "творением" иконы, как уже говорилось, следует поклонение ей Раскольнико-

вым. "Как это случилось, он и сам не знал, но вдруг что-то как бы подхватило его и как бы бросило к ее ногам. Он плакал и обнимал ее колени. В первое мгновение она ужасно испугалась, и все лицо ее помертвело. Она вскочила с Места и, задрожав, смотрела на него. Но тотчас же, в тот же миг она все поняла. В глазах ее засветилось бесконечное счастье; она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее, и что настала же наконец эта минута" *(6, 421)*. И дальше, вся последняя страница романа как бы пронизана ощущением счастья, жизни, радости, изменившим все, даже отношение каторжников к Раскольникову. И радость им дарована вечная: "...сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого" *(6, 421)*. Богоматерь исполняет свое обещание: "Радоваться вечне чрезъ Меня испросятъ".

Здесь бы можно и закончить, но еще одна икона заставляет нас посмотреть на весь уже прочитанный текст под несколько иным углом. Это икона типа Одигитрия, на которой, что, кажется, не характерно для этого типа икон, Христос также изображен держащимся за руку Богоматери. Позы фигур на иконе вряд ли напоминают то, что прорисовывается в тексте романа: Богоматерь склонилась к Иисусу, а он, наклонясь к ней, отвернул головку и смотрит назад через левое плечо. Эта икона Божией Матери именуется "страстная". Вот что сообщает о ней Православный календарь: "Название Страстная она получила оттого, что по сторонам лика Пресвятой Богородицы на ней изображены два ангела с орудиями страданий Христовых. Свое благодатное чудо святая икона эта явила впервые в Нижнем Новгороде, исцелив расслабленную крестьянку Евдокию; после чего икона Одигитрия была перенесена в село Палицы. В 1641 году она была перенесена в Москву, и на месте ее сретения, у Тверских ворот, был построен в 1654 году девичий монастырь, называемый от иконы страстным. Празднество святой иконе этой совершается 13 августа и в шестое воскресенье после Св. Пасхи" *(1979. С. 61)*.

Что обращает на себя внимание в этом тексте, так это сообщение о праздновании в шестое воскресенье после Пасхи. Перед нами "подвижный" праздник, день которого

высчитывается таким же образом, каким ведется отсчет времени в эпилоге "Преступления и наказания". И, по-видимому, праздник этот совпадает с днем "явления" иконы в "Преступлении..." Все это заставляет пристальнее присмотреться к датам, которые обозначены подобным образом в тексте, предположив неслучайность их фиксации.

Первая дата относится к уже цитированному отрывку, первому, который имел отношение к "творению" иконы,— к сцене в церкви: "На второй неделе Великого поста пришла ему очередь говеть вместе с своей казармой". Вторая седмица Великого поста особо посвящена **греху**. Чтение в понедельник включает в себя повествование о первом и втором грехе человеков: о грехопадении и зависти Каина Авелю, жертву которого принял Бог. И уже прямо обращенными к Раскольникову звучат слова Притч *(4, 10—22)*: "Слушай, сын мой, и прими слова мои,— и умножатся тебе лета жизни. Я указываю тебе путь мудрости, веду тебя по стезям прямым. Когда пойдешь, не будет стеснен ход твой, и когда побежишь, не споткнешься. Крепко держись наставления, не оставляй, храни его; потому что оно — жизнь твоя. Не вступай на стезю нечестивых, и не ходи по путям злых; Оставь его, не ходи по нему, уклонись от него, и пройди мимо; Потому что они не заснут, если не сделают зла; пропадет сон у них, если они не доведут кого до падения; Ибо они едят хлеб беззакония и пьют вино хищения. Стезя праведных — как светило лучезарное, которое более и более светлеет до полного дня. Путь же беззаконных — как тьма; они не знают, обо что споткнутся. Сын мой! словам моим внимай, и к речам моим преклони ухо твое; Да не отходят они от глаз твоих; храни их внутри сердца твоего: Потому что они жизнь для того, кто нашел их, и здравие для всего тела его".

Здесь как бы дан ответ на всю его "тревогу беспредметную и бесцельную" предыдущих страниц. Здесь прямо указано, как найти ему вновь утерянную жизнь.

В сущности, прежде чем увидеть, Раскольникову дано было — услышать.

Я, к сожалению, лишена возможности приводить здесь все Евангельски чтения на этой неделе и варианты проповедей (это непомерно увеличило бы объем работы), но они

на удивление "включены" в текст "Преступления и наказания" — так, как если бы были приведены в нем. Это часто своего рода "ключи", в прямой форме высказывающие то, что Достоевский "рассказывает". Вот, например, рассуждение Тихона Задонского на слова Первого послания Иоанна: "Грех есть беззаконие": "Что такое грех? Это отступление от Бога живого и животворящего. Это измена, нарушение присяги, данной Богу при крещении. Это разорение святого, праведного и вечного Божиего закона, сопротивление святой и благой воле благого Бога. Это оскорбление вечной и бесконечной Божией правды, оскорбление великого, бесконечного, неизреченного, страшного, святого, благого и вечного Бога, Отца и Сына и Святого Духа, перед которым благоговеют блаженные души, святые Ангелы". А вот что говорит о грехе святитель Григорий Нисский: "Грех не есть существенное свойство нашей природы, но уклонение от нее. Подобно тому, как и болезнь и уродство не присущи нашей природе, но противоестественны, так и деятельность, направленную ко злу, нужно признать искажением врожденного нам добра".

И слова сделали свое дело. Но они мертвы еще в душе его до откровения, до видения, до встречи с Богом. Поэтому он молчит и не возражает каторжникам, которые хотят убить его как безбожника. Но он услышал, что грех его — болезнь, уклонение от жизни и здоровья — и его последующая болезнь, физическая, как бы знаменует кризис. Болезнь вышла наружу. "Он пролежал в больнице весь конец поста и Святую" *(6, 419)*.

Следующее отмеченное "датой" событие, как бы момент, в который открывается его сердце, описанное в самых неопределенных выражениях: "что-то как бы пронзило в ту минуту его сердце", особенно интересно сгущенностью времени внутри него (не забудем, что следующий эпизод разворачивается уже как бы в вечности). "Дата" описана Достоевским следующим образом: "Шла уже вторая неделя после Святой". Если слову неделя придается церковный смысл, и оно означает — день недели, воскресенье, то вторая неделя по Пасхе (Святом Воскресении Христовом) — неделя ап. Фомы. Но вторая неделя после Святой недели — седмицы (недели в светском значении

слова) — неделя жен-мироносиц. Вот таким образом обозначен момент происшедшей, наконец, встречи Сони и Раскольникова: того, кто смог уверовать, лишь "вложив персты", и той, что любовно поверила по слову. Вот что читают в церкви на неделю о Фоме *(Ин. 20, 19—31)*: "В тот же первый день недели вечером, когда двери дома, где собрались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам! Сказав это, Он показал им руки (и ноги) и ребра Свои. Ученики обрадовались, увидевши Господа. Иисус же сказал им вторично: мир вам! как послал Меня Отец, так и Я посылаю вас. Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святого: Кому простите грехи, тому простятся; на ком оставите, на том останутся. Фома же, один из двенадцати, называемый Близнец, не был тут с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра его, не поверю. После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди их и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня: блаженны не видевшие и уверовавшие. Много сотворил Иисус пред учениками своими и других чудес, о которых не написано в книге сей; Сие же написано, дабы вы уверовали, что Иисус есть Христос, Сын Божий, и, веря, имели бы жизнь во имя его". Иоанн предлагает поверить слову его. Если вспомнить, что Соня читает Раскольникову при его первом посещении именно Евангелие от Иоанна, то слова воскресного чтения покажутся еще более значимыми. А вот что говорится о женах-мироносицах в Книге священнослужителя (цит. по Православному календарю за 1993 год): "Много понадобилось слов и уверений Господу Иисусу Христу, чтобы убедить апостолов в своем воскресении. Но достаточно было одного ангельского глагола, чтобы жены-мироносицы поверили в радостную весть. Любовь и верность — вот что отличает

жен-мироносиц. <...> Иосиф и Никодим были тайными учениками Христа. Но когда Иисуса распяли и Он умер на кресте, любовь победила страх, и они проявили большую верность, чем ближайшие ученики Христовы. Убеждения ума не спасли учеников от страха, а любовь, которой были исполнены Никодим и Иосиф и жены-мироносицы, преодолела все".

Но это еще не все, что скрывается на странной "датой". Эта неделя (в светском смысле) заканчивается воскресеньем, в которое читают о расслабленном. Болезнь Раскольникова и Сони перед свершившимся с ними чудом удивительным образом перекликается с отрывком из Деяний, который читают в этот день, и толкуется им, дополняя известный рассказ из Евангелия от Иоанна об исцелении Иисусом человека, тридцать восемь лет ждавшего исцеления от источника у Овечьих ворот. Встретив его потом в храме, Иисус напутствует исцеленного: "Вот, ты выздоровел; не греши больше, чтобы не случилось с тобою чего хуже" *(Ин. 5, 14)*. Деяния же повествуют об исцелении Петром праведницы: "В Иоппии находилась одна ученица, именем Тавифа, что значит "серна"; она была исполнена добрых дел и творила много милостынь. Случилось в те дни, что она занемогла и умерла; ее омыли и положили в горнице. <...> Петр, встав, пошел с ними (посланными за ним учениками.— *Т.К.*); и когда он прибыл, ввели его в горницу, и все вдовицы со слезами предстали перед ним, показывая рубашки и платья, какие делала Серна, живя с ними". Не могу не отметить здесь, что Соня, приехав за Раскольниковым, "занимается шитьем, и так как в городе почти нет модистки, то стала во многих домах даже необходимою" *(6, 416)*. Но продолжим чтение Деяний: "Петр выслал всех вон и, преклонив колена, помолился и, обратившись к телу, сказал: Тавифа! встань. И она открыла глаза свои и, увидевши Петра, села. Он, подав ей руку, поднял и, призвав святых и вдовиц, поставил ее перед ними живою" *(Деян. 9, 36—37, 39—41)*. Мне кажется, что здесь подчеркивается взаимность, общность воскрешения героев, ибо и умершей праведнице нужен **другой** для ее воскрешения, а не только застарелому калеке и грешнику.

Но, таким образом, указанная дата вбирает в себя вторую, третью и четвертую неделю по Пасхе, а в шестую неделю (шестое воскресенье) по Пасхе справляется праздник "Страстной" — как я уже говорила еще одной иконы, где Христос изображен держащим Богоматерь за руку. Следуя тексту эпилога, вполне можно предположить, что между двумя "встречами" героев проходит примерно две недели.

Итак, конечно перед нами синтетический образ, хотя мне все же кажется, что наибольшее значение для его создания имела икона Божией Матери "Споручница грешных". Но суть здесь не в аналитических разысканиях. Суть в том, что текст Достоевского оказывается насыщен смыслами, находящимися как бы "подтексте", к которым, однако, есть абсолютно открытый доступ для любого заинтересованного читателя; но при этом эти смыслы оказываются еще и эмоционально воспринимаемыми, и для того, чтобы "почувствовать мысль" (выражение, которое очень любил Ф.М.) вполне достаточно текста романа и данного там образа встречи человека с Богом, который "видит Достоевский до волнения ясно, видит чувственно и духовно".

"Бесы"

"Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть".

(Ф.М.Достоевский)

"Бесы" традиционно рассматриваются исследователями как самый мрачный и пессимистический роман Достоевского. И действительно — невероятное количество трупов, смерть практически всех главных героев (при этом оставшийся живым, здоровым и деятельным Петруша Верховенский вовсе не способствует улучшению настроения) и самоубийца-удавленник в здравом уме и твердой памяти буквально на последней странице — достаточно веские основания для такого приговора. Нельзя не согласиться, что на политическом уровне романа нам предлагаются самые мрачные прогнозы — к сожалению, слишком буквально подтвердившееся. Но Достоевский никогда не оставался

на политическом уровне; а на уровне метафизическом смерть — вовсе не всегда повод для скорби и отчаяния. Как скажет Алеше, утешая его, монах: "Мы здесь отошедшему отцу радуемся" ("Братья Карамазовы").

Поделюсь своим почти еще детским читательским впечатлением, почему-то очень запомнившимся: когда я в первый раз прочла роман "Бесы", то, мимо всех героев, которые, как потом оказалось, были главными, я восприняла этот роман как роман о Степане Трофимовиче.

И, действительно, Степан Трофимович, прямо скажем, за многое ответственен. Не говоря уже о том, что все представители младшего поколения в романе являются так или иначе его воспитанниками (на что, кстати, указывает и его имя: Стефан — венец (*греч.*), Трофим — питомец (*греч.*) — венец питомцев), именно в его поэмке в самом начале "Бесов" изгоняется Бог, что и позволяет "закружиться бесам разным". Да и фамилия "Верховенский" (которую Петруша унаследовал по ошибке: он, ведь, и сам сомневается относительно своего происхождения) ко многому обязывает.

Но если Степан Трофимович и создает обезбоженное пространство романа, то он же и возвращает в роман Бога, вокруг него и творится романная икона.

Как и в предыдущем произведении, встреча с Богом происходит практически сразу же, как только раздался человечески призыв из самой глубины сердца. Унижение любви ставит Степана Трофимовича на грань отчаяния и заставляет его, во имя вечной любви, выйти на большую дорогу. Именно не раздумывая, не размышляя, не планируя, в ситуации, когда рухнуло все, чем он жил, ничем временным не отгороженный от вечности — просто человек на земле, представший перед Богом во всей своей наготе и впервые положившийся на Него: "Чтобы взять подорожную, надо было по крайней мере знать, куда едешь. Но именно знать об этом и составляло самое главное его страдание в ту минуту: назвать и назначить место он ни за что не мог. Ибо, решись он на какой-нибудь город, и вмиг предприятие его стало бы в его собственных глазах и нелепым и невозможным; он это очень предчувствовал. Ну что будет он делать в таком именно городе и почему не в дру-

гом? <...> Нет уж, лучше просто большая дорога, так просто выйти на нее и пойти и ни о чем не думать, пока только можно не думать. Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца,— точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея; а в подорожной какая идея? В подорожной конце идеи... Vive la grande route, а там что Бог даст" *(10, 480—481)*.

И к растерянному и потерянному Степану Трофимовичу в приезжей крестьянской избе обращается Бог. Удивительно — а в этом романе Достоевского это наиболее очевидно — как тихо, осторожно, осмелюсь даже сказать, робко обращается Бог к человеку, уже отчаявшемуся без Него, но еще Его не призвавшему: "— Не пожелаете ли приобрести? — раздался подле него тихий женский голос. Он поднял глаза и к удивлению увидел перед собой одну даму <...> (в избе, где он уже потерялся и испугался "среди народа" и, кстати, успел возбудить подозрение.— *Т.К.*) лет уже за тридцать, очень скромную на вид, одетую по-городскому, в темненькое платье и с большим серым платком на плечах. В лице ее было нечто очень приветливое, немедленно понравившееся Степану Трофимовичу. <...> Из <...> мешка она вынула две красиво переплетенные книжки с вытесненными крестами на переплетах и поднесла их к Степану Трофимовичу" *(10, 486)*.

Если воспринять этот текст именно в таком значении (Божьего оклика), то потрясающе будет звучать ответ Степана Трофимовича, как бы дающего разрешение сделать то, что произошло дальше, обещая не сопротивляться: "— С величайшим удовольствием. Je n'ai rien contre L'Evangile, et... Я давно уже хотел перечитать..." Французская фраза особенно удивительна: "Я не имею ничего против Евангелия..." *(10, 486)*. Нельзя не отметить, что зовут книгоношу, которая посылается Степану Трофимовичу в качестве ангела-хранителя, Софья Матвеевна (София — премудрость (*греч.*), Матфий — богодарованный (*евр.*)) — богодарованная мудрость.

И опять, так же как и в "Преступлении и наказании", двое становятся спасением друг для друга, и опять София — мудрость указывает путь своему "соспасаемому":

"Наконец-то воротилась Софья Матвеевна. Но она села на лавку такая убитая и печальная.— Не быть мне в Спасове! — проговорила она хозяйке.— Как, так и вы в Спасов? — встрепенулся Степан Трофимович. Оказалось, что одна помещица, Надежда Егоровна Светлицына, велела ей еще вчера поджидать себя в Хатове и обещалась довезти до Спасова, да вот и не приехала.— Что я буду теперь делать? — повторяла Софья Матвеевна.— Mais, ma chère et nouvelle amie, ведь и я вас тоже могу довезти, как и помещица, в это, как его, в эту деревню, куда я нанял, а завтра,— ну, а завтра мы вместе в Спасов.— Да разве вы тоже в Спасов? — Mais que faire, et je suis enchanté! Я вас с чрезвычайною радостью довезу; вон они хотят, я уже нанял... Я кого же из вас нанял? — ужасно захотел вдруг в Спасов Степан Трофимович" *(10, 489—490)*. Навязчиво повторяемое название города "Спасов", куда все направляются, и куда, вслед за своей богоданной премудростью, захотел и Степан Трофимович, кажется, не требует разъяснений. Слишком очевидно значение и имени помещицы, которая должна была довезти туда Софью Матвеевну: Надежда Светлицына — светлая надежда. Но вот что не так очевидно и тоже очень интересно: знакомый крестьянин Анисим, случайно встреченный Степаном Трофимовичем в приезжей избе, упорно выспрашивает (с чем слабо соглашается Степан Трофимович — абсолютно в той же манере, в какой он произнесет: "Я не имею ничего против Евангелия"), не едет ли он в Спасов к некоему Федору Матвеевичу. "— Да уж не к Федору ли Матвеевичу? То-то вам обрадуются. Ведь уж как в старину уважали вас; теперь даже вспоминают неоднократно...— Да, да, и к Федору Матвеевичу.— Надо быть-с, надо быть-с. То-то мужики здесь дивятся, словно, сударь, вас на большой дороге будто бы пешком повстречали. Глупый они народ-с" *(10, 487)*. И далее, на слабое сопротивление Степана Трофимовича, еще не решившегося ехать в Спасов: "— Но... здесь тоже хорошо... И я не хочу,— прошамкал было Степан Трофимович.— Хорошо, сударь, это вы справедливо, в Спасове у нас теперь куды хорошо, и Федор Матвеевич так вами будут обрадованы" *(10, 489)*. Этот неизвестно откуда взявшийся Федор Матвеевич на самом деле лицо чрезвычайно

важное, ибо значит — (Феодор (*греч.*) — Божий дар) — богодарованный Божий дар — чрезвычайно многосмысленная и глубокомысленная тавтология. При таком прочтении и в словах, выражающих удивление и "безжалостное любопытство" Анисима ("Надо быть-с" и далее), можно найти другой, утвердительный смысл. И тогда нечего мужикам дивиться, что они нашли Степана Трофимовича на большой дороге — это единственный путь в Спасов к ожидающему его Божьему дару.

Ждать парохода в Спасов нужно в Устьеве (перевоз душ умерших через реку — общее место многих религий; но это еще и знак конца отдельности: устье — впадение реки в море, впадение души в Бога). Там и умирает Степан Трофимович, достигая Спасова, спасения, Спаса — как и положено, после смерти. Собственно, ведь получается, что именно смерти Степана Трофимовича и дожидаются все, собравшиеся вокруг него в Устьеве.

Но до этого еще далеко, а пока оставшийся один, заброшенный Степан Трофимович вдруг ощущает себя в гуще людского интереса, центром народного интереса — того самого народа, который он "никогда не видал вблизи". "Mais le vrai peuple, то есть настоящий, который на большой дороге, мне кажется, ему только и дела, куда я, собственно, еду..." *(10, 490)*. И действительно, чего стоит один только Анисим со своим Федором Матвеичем: "Через четверть часа уже усаживались в крытую бричку <...> Подсаживал Анисим.— Доброго пути, сударь,— хлопотал он изо всех сил около брички,— вот уж как были вами обрадованы! — Прощай, друг мой, прощай.— Федора Матвеича, сударь, увидите...— Да, мой друг, да... Федора Петровича... только прощай" *(10, 490)*.

В самом деле, из чего все так хлопочут и суетятся? Отчасти это в сниженной форме объясняется немного раньше (Достоевский вообще очень любил объяснения по аналогии, причем один член аналогии брался заведомо "низкий" — таким мыслительным ходом (а проще — юмором) другому члену аналогии не давалось вырваться за пределы тела мира, стать "возвышенным" — т. е. превознестись). В данном случае аналогия проводится с питьем водки. "Попросите простолюдина что-нибудь для вас сделать,— де-

лится своими наблюдениями рассказчик,— и он вам, если может и хочет, услужит старательно и радушно; но попросите его сходить за водочкой — и обыкновенное спокойное радушие переходит вдруг в какую-то торопливую, радостную услужливость, почти в родственную о вас заботливость. Идущий за водкой,— хотя будете пить только вы, а не он, и он знает это заранее,— все равно ощущает как бы некоторую часть вашего будущего удовлетворения..." *(10, 485)*. То же ощущает простолюдин Достоевского при мысли о спасении ближнего, о достижении им Царства Божьего — и, может быть, даже с большим на то основанием. Так что не случайно хлопочет изо всех сил около брички Анисим, проявляя "торопливую, радостную услужливость, почти родственную заботливость" и умиленно приговаривая при этом: "Федора Матвеича, сударь, увидите..." Характерна и оговорка Степана Трофимовича: "да... Федора Петровича..." — Божий дар каменный — ибо действительно, наконец, в конце жизни, возводится им "строение каменное", построенное не на песке.

В дороге Степан Трофимович заболевает (так и хочется сказать, что "это болезнь не к смерти, но к славе Божией"). И в смятении болезни его охватывает "новая идея" (вроде ставрогинского: "я тогда совсем новую мысль почувствовал" — "почувствованная" мысль — всегда новая). Но "новая идея" Степана Трофимовича — во всех отношениях выдающаяся — дело в том, что он решил нести народу Благую Весть. "L'Evangile... Voyez-vous, désormais nous le prechêrons ensemble (Видите ли, отныне мы его будем проповедовать вместе), и я буду с охотой продавать ваши красивые книжки. Да, я чувствую, что это, пожалуй, идея, quelque chose de très nouveau dans ce genre (нечто совершенно новое в этом роде). Народ религиозен, c'est admis, но он еще не знает Евангелия. Я ему изложу его... В изложении устном можно исправить ошибки этой замечательной книги, к которой я, разумеется, готов отнестись с чрезвычайным уважением. Я буду полезен и на большой дороге" *(10, 491)*. И, несмотря на смешную его претензию и на гордыню его, в нем, всех оставившем и всеми оставленном, от всего отрекшемся (в том числе — от всякого владения; вот что он говорит, отдавая деньги

Софье Матвеевне: "возьмите, возьмите, я не умею, я потеряю, и у меня возьмут, и..." *(10, 491)*, полном чистой любви ("Я не могу не жить подле женщины, но только подле..." *(10, 491)*), так вот, в нем на миг мелькает его Божественный прообраз. И в этот промельк успевает он сказать истинную, очень важную для Достоевского мысль: "О, простим, простим, прежде всего простим всем и всегда... Будем надеяться, что и нам простят. Да, потому что все и каждый один перед другим виноваты. Все виноваты!.." *(10, 491)*.

Степан Трофимович засыпает "лихорадочным, знобящим сном", во время которого видит "какую-то раскрытую челюсть с зубами", от чего ему "очень противно" *(10, 492)*. Челюсть с зубами (я допускаю, что это не единственная возможная интерпретация) — достаточно традиционный символ ада ("адская пасть", "адский зев" и т. п.), регулярно присутствующий на иконах типа "Распятие" и особенно "Сошествие во ад..." Таким образом, это уже, собственно, не просто символ ада, но символ борьбы Христа со смертью и адом и победы Христовой. Но для Степана Трофимовича действительно наступают дни борьбы.

Это дни борьбы с собственной, привычной и принимаемой за правду, ложью, с гордыней, дни приближения к истине о себе самом, дни обретения смирения. Если вспомнить, что дьявол — "отец лжи" и что гордыня — истинно дьявольский порок, а также, что "избавление последовало лишь на третий день" *(10, 499)* — с приездом Варвары Петровны и Даши, то аналогия "воскресения" Степана Трофимовича с Воскресением покажется не такой уж неожиданной. Но если Христос умирает — воскресает в Жизнь Вечную, чтобы воскреснуть и в жизни земной (явиться), то Степан Трофимович воскресает в жизни земной, чтобы воскреснуть в Жизнь Вечную (умереть).

И вот у одра Степана Трофимовича собираются три женщины, связанные с ним узами "ученичества" (Даше он читал лекции (вернее — лекцию) по настоянию Варвары Петровны, да и сам еще раньше, ребенка, начал ее учить; Варвара Петровна просила его "руководить ее развитием", а позднее высказывала претензии к его руководству; фраза Софьи Матвеевны: "Ничего я тут не умею хорошо расска-

зать, потому сама в большом страхе за них была и понять не могла, так как они такие умные люди" *(10, 503)* свидетельствует о сходном эмоциональном отношении) и любви, причем любви вовсе не абстрактно-"человеческой", но очень личностной, напряженной, эмоционально-насыщенной — и в то же время чистой, то есть лишенной собственно страстного элемента, но полной преданности. Последнее хорошо иллюстрирует заключительный обмен репликами в первом разговоре Варвары Петровны и Софьи Матвеевны: "Ведь если б я не приехала, ты бы все равно его не оставила? — Ни за что бы их я не оставила-с,— тихо и твердо промолвила Софья Матвеевна, утирая глаза" *(10, 504)*. Именно и прежде всего эти женщины и станут свидетельницами **воскресения**.

Приведу описание сюжета Жен-мироносиц, как он дан в книге Н.А.Барской "Сюжеты и образы древнерусской живописи" *(М., 1993)*, что сведет к минимуму возможность "эмоциональной подтасовки", по понятным причинам неизбежной в том случае, если бы я сама взялась описывать сюжет. "Образ Жен-мироносиц <...> стал образом свидетельства Воскресения — свидетельства, обретенного женщинами, не только бескорыстно служившими Учителю, но и сохранившими ему верность в гонениях, в муках и позоре крестной смерти, в его тайном погребении. Нужно отметить, что рассказы евангелистов, совпадая в передаче сути события, различаются в деталях, называют разно число пришедших ко гробу женщин: троих, нескольких, двух; Иоанн называет одну Марию Магдалину. Но, при всех этих различиях, ни один не упоминает Деву Марию. Однако народное сознание с древнейших времен почитало и Богородицу среди пришедших ко гробу. Ее также называют в числе мироносиц и церковные песнопения, посвященные этому событию. И это участие Матери в приходе мироносиц ко гробу усиливало то представление, что в событии этом не только открывается истина, но открывается она именно женщинам, наделенным всей полнотой женской любви, преданности и веры" *(С. 114—115)*.

Интересно, что Достоевский как бы помнит о вариативности количества фигур у гроба: мы видим и двухфигурную композицию (беседа Варвары Петровны с Софьей Мат-

веевной), и трехфигурную (фраза: "— Ну садись, садись, не пугайся. Посмотри мне еще раз в глаза, прямо; чего закраснелась? Даша, поди сюда, смотри на нее: как ты думаешь, у ней сердце чистое..?" *(10, 503)*), и, наконец, многофигурную ("Он исповедался и причастился весьма охотно. Все, и Софья Матвеевна, и даже слуги, пришли поздравить его с приобщением Святых Тайн. Все до единого сдержанно плакали, смотря на его осунувшееся и изнеможенное лицо и побелевшие, вздрагивавшие губы" *(10, 504)*).

Интересно и то, что в последней сцене Степан Трофимович как бы служит и образом ангела, возвещающего Жизнь Вечную, и образом Христа, указывающего путь к Ней. Характерно, что подобные композиции (а они были!) включали, как правило, несколько фигур жен-мироносиц. Вот описание такого типа икон у Н.А.Барской: "В русском искусстве существовал, получив особенно широкое распространение в XVI веке, извод, где изображение Жен-мироносиц у гроба соединялось с явлением им воскресшего Христа. На иконе, написанной во второй половине этого столетия московским художником, тихо склоняются жены, во главе с Богородицей, держащие сосуды с миром в руках, над гробом, в котором белеют пелены, им благовествует сидящий в его возглавии ангел. На фоне горок за спинами женщин — оставленный ими Иерусалим в виде окруженных розовой стеной строений. А над ними на фоне гор — тот, кто покинул гроб и пелены,— Иисус Христос, предваряющий их по дороге в Галилею. В развевающихся одеждах, обернув к ним светлый лик, указывает Он им рукой путь — путь, открытый его Воскресением" *(С. 116—117)*.

В упомянутой сцене Степан Трофимович возвещает бессмертие, поет гимн жизни и указывает путь: "— Мое бессмертие уже потому необходимо, что Бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз возгоревшейся к Нему любви в моем сердце. И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно? Если я полюбил Его и обрадовался любви моей — возможно ли, чтобы Он погасил и меня и радость мою и обратил нас в нуль? Если есть Бог, то и я бессмертен!" *(10, 505)*. И замечательным дополнением к его условному предложению звучат слова

переполошившейся Варвары Петровны: "Бог есть, Степан Трофимович, уверяю вас, что есть".

Он продолжает: "— О, я бы очень желал опять жить! <...> Каждая минута, каждое мгновение жизни должны быть блаженством человеку... должны, непременно должны! это обязанность самого человека так устроить; это его закон — скрытый, но существующий непременно... О, я бы желал видеть Петрушу... и их всех... и Шатова!" *(10, 506)*.

И последнее: "Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением и — славой,— о, кто бы я ни был, что бы ни сделал! Человеку гораздо необходимее собственного счастья знать и каждое мгновение веровать в то, что есть где-то уже совершенное и спокойное счастье, для всех и для всего... Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться перед безмерно великим. Если лишить людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии. Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает... Друзья мои, все, все: да здравствует Великая Мысль! Вечная, безмерная Мысль! Всякому человеку, кто бы он ни был, необходимо преклониться пред тем, что есть Великая Мысль. Даже самому глупому человеку необходимо хотя бы нечто великое. Петруша... О, как я хочу увидеть их всех опять! Они не знают, не знают, что и в них заключена все та же вечная Великая Мысль!" *(10, 506)*. Это, собственно, последние слова Степана Трофимовича, ибо через три строчки будет сообщено о его кончине. Но необходимо разъяснить еще несколько вещей.

Во-первых, его повторяющиеся слова о том, что он хотел бы "видеть их всех". Несколькими страницами раньше он будет настойчиво вспоминать о Лизе — она, очевидно, тоже входит в это число. Во всяком случае из названных "всех", кроме Петруши, все уже умерли. Здесь необходимо напомнить одно обстоятельство — дело в том, что в древнейшие времена Воскресение обозначалось изображением жен-мироносиц. Позднее, основываясь на апокрифическом Евангелии Никодима Воскресение начинает обозначаться сюжетом Сошествия во ад. А в этом сюжете,

как, наверное, всем памятно, Христос одолевает ад "смертию смерть поправ и сушим во гробех живот даровав" — то есть выведя из ада всех, попавших туда до Его пришествия. Христос в этом иконописном сюжете зримо восстанавливает связь человека с Богом, прерванную грехом прародителей, отвернувшихся от Бога в начале времен так же, как это случилось в начале романа "Бесы". И в словах воскресшего Степана Трофимовича — жизнь и надежда для всех героев романа, ибо он восходит в вечную жизнь, вспомнив их всех и затосковав в о них — то есть как бы спустившись за ними и выведя их найденным им путем.

Во-вторых, следующее за романной иконой "Заключение", повествующее главным образом о смерти Николая Ставрогина. В свете всего сказанного выше об учителе, повесившийся ученик уже не должен вызывать ни чрезмерного удивления, ни чрезмерного огорчения. Как мы все помним, один из учеников Христа также повесился, примерно (в сюжетной соотносительности) в такое же время. Но это еще и завершение сюжета о "премудром змие".

Дело в том, что меня как-то поразило сходство Степана Трофимовича, как он описан во время встречи с Лизой на большой дороге — уже после ее ухода от Ставрогина, с изображением Св. Георгия на некоторых иконах. Шинель в рукава, подпоясанная широким кожаным лакированным поясом с пряжкой, высокие новые сапоги и панталоны в голенищах, палка в правой руке, в этой же руке распущенный зонтик (копье и щит или копье и нимб — в зависимости от того, как представить себе положение зонтика). Я долго не могла понять к чему бы могла относиться эта устойчивая ассоциация, пока гибель Николая Ставрогина не предстала в какой-то мере победой Степана Трофимовича. И тогда все встало на свои места. Ведь икона св. Георгия, "похожая" на Степана Трофимовича, называется "Чудо Георгия о змие", на сюжет о том, как Георгий, связав змия, пожиравшего всех детей языческого города, заставил горожан принять истинного Бога, после чего убил змия (кстати, спасенную Георгием царскую дочь звали Елисава). Ну, а именование Ставрогина "премудрым змием" проходит почти через весь роман.

Так и стоят в ушах слова одного из моих молодых и скептических собеседников, не склонного "все усложнять": "Ну вот, теперь мы Степана Трофимовича сделаем Христом!" Не Христом, но образом Христовым, каковым может явиться каждый человек, ибо "христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть".

"Идиот"

"Чудо воскресения нам сделано нарочно для того, чтоб оно впоследствии соблазняло, но верить должно, так как этот соблазн (перестать верить) и будет мерою веры".

(Ф.М.Достоевский. Записная книжка 1860—1862 гг.)

Закрывая этот роман Достоевского, как никакой другой погружающий читателя в бездны ужаса и отчаяния, думаешь: "Преображения не произошло. И нет в конце романа иконы, рассеивающей мрак и морок существования, соединяющей со светом истинного бытия. Восторжествовал гольбейновский "Христос". А это, как известно, картина, от которой у иного вера может пропасть". И слышишь в себе ответ — рогожинский — "Пропадает, и то". И тут же ощущаешь внутреннее возмущение: да мог ли тот Достоевский, каков он был во время написания "Идиота", создать роман, подобный гольбейновской картине? Нет, не мог. Но, написав "Идиота", очень был неуверен в том, что ему удалось-таки воплотить любимую идею, и до конца жизни с робким недоверием и боязливой радостью выслушивал все заявления о том, что роман "очень понравился". Словно был неуверен в читательском понимании, словно сомневался, что роман нравится "за то самое".

Безусловно, основания для сомнения у него были. Еще и еще раз хочется повторить: роман "Идиот" — самое непрочитанное из творений Достоевского, и одна из причин этого — слишком многое из вложенного туда автором стало принципиально нечитаемым в культуре, сменившей русскую культуру, существовавшую до 1917 года, да, впрочем, многое не прочитывалось уже и в позитивист-

ской культуре, современной Достоевскому, ставшей в его время массовой и господствующей. В частности, было непонятно для многих и противопоставление иконы так называемой "религиозной живописи", столь острое для Достоевского, так живо им ощущаемое. За этим противопоставлением для него стоял важнейший в его жизни вопрос — вопрос о божественности Христа. Не очень-то любя впрямую высказывать сокровеннейшие свои мысли (из-за уверенности, что не поймут и осмеют), он предоставлял им "высказываться" в художественной форме в своих романах. Но мысли эти всегда лежали в основе его "прямых" высказываний. В "Дневнике писателя" за 1873 год в статье "По поводу выставки" он пишет, проводя различие между жанром и исторической картиной: "Историческая действительность, например в искусстве, конечно не та, что текущая (жанр),— именно тем, что она законченная, а не текущая. Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особливо давно прошедшее, завершенное, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие непременно представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности. Таким образом, художника объемлет как бы суеверный страх того, что ему, может быть, поневоле придется "идеальничать", что, по его понятиям, значит лгать. Чтоб избегнуть мнимой ошибки, он придумывает (случаи бывали) смешать обе действительности — историческую и текущую; от этой неестественной смеси происходит ложь пуще всякой. По моему взгляду, эта пагубная ошибка замечается в некоторых картинах г-на Ге. Из своей "Тайной вечери", например, наделавшей когда-то столько шуму, он сделал совершенный жанр. Всмотритесь внимательнее: это обыкновенная ссора весьма обыкновенных людей. Вот сидит Христос,— но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой,

который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но не тот Христос, которого мы знаем. К Учителю бросились его друзья утешать его; но спрашивается: где же и причем тут последовавшие восемнадцать веков христианства? Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное? Тут совсем ничего не объяснено, тут нет исторической правды; тут даже и правды жанра нет, тут все фальшивое... Г-н Ге гнался за реализмом",— заканчивает это рассуждение Достоевский. Говоря лишь об исторической правде, он все время имеет в виду правду метафизическую, говоря о боязни "идеализации", он не осмеливается упомянуть о божественной природе Христа,— это значило бы обречь статью на остракизм, то есть — на заведомую неуслышанность. Но он все время хочет объяснить, что реализм — это совсем другое. Реально ли, возможно ли, чтобы Христос был всего-навсего "исторической личностью"? Возможно ли, чтобы Он не был Богом? Именно в романе "Идиот" Достоевский ответил себе окончательно на этот вопрос.

Примерно в середине XV в. в западноевропейской живописи происходит некое изменение, о причинах которого в данной работе говорить невозможно и неуместно. Но само изменение состоит в замещении иконы картиной. Это замещение было радикальным потрясением для культуры. Это было, как если бы вдруг все окна мира заменили на зеркала. Бесконечность осталась, но превратилась в дурную, бесконечную повторяемость, смену того же тем же, в холостой ход — в бесконечное отражение. Мир оказался заперт внутри себя самого, изнемогая от собственной бесконечности, лишенной смысла и цели. Подходя к окну, в котором раньше видел — Бога, человек находил лишь себя самого и постепенно обрел уверенность, что и раньше ничего, кроме него не было, "а лишь почему-то казалось". Именно картина, эта "живопись зеркала", впервые внятно, громко и открыто стала отрицать божественность Христа. Мертвое тело сменило на "Распятии" Спасителя мира, будто раскрывающего миру руки для объятья, вновь принимающего его — отторгнутый от Бога грешной волей человека.

Может быть, будет не таким уж преувеличением, если я скажу, что центральный конфликт романа "Идиот" — это конфликт между картиной и иконой, между окном, выходом и зеркалом, замыкающим мир в его собственных пределах.

Картин в романе множество, объявленных и необъявленных. Роман изобилует живописью: религиозной, философской, исторической, пейзажной. Не случайно своеобразным рефреном в произведении становятся поиски сюжета для картины Аделаиды. В эти поиски немедленно включается и князь — буквально на первых страницах романа. Интересно объяснение невозможности работы для Аделаиды: "Восток и Юг давно описан" — художники лишь множат отражения этого мира и отражения отражений: не случайно при первой встрече с князем Аделаида копирует пейзаж, да еще с эстампа. При этом иконы в романе практически отсутствуют. Или, вернее, они присутствуют, но в своеобразном виде. Я написала "практически отсутствуют", потому что истинное положение дел просто невероятно: в романе нет ни одной иконы! Их нет даже в "Святая Святых" рогожинского дома — в комнатах его матушки, их нет даже в той зале дома Лебедева, где он "лбом стучит по получасу" и молится за упокой графини Дюбарри — во всяком случае в достаточно подробном описании залы о них не сказано ни слова. Образ лишь упоминается несколько раз, но — исключительно функционально: Рогожин говорит князю в день его рождения, что Настасья Филипповна поклялась ему на образе выйти за него замуж через три недели; Ипполит, рассказывая о посещении его привидением в образе Рогожина, упоминает об иконе в связи с тем, что под ней горит лампада, освещающая комнату вместо ночника.

Роман и начинается, в сущности, картиной. Первый абзац текста — удивительно стильное полотно импрессиониста: поезд в туннеле из желтого тумана, застилающего весь остальной мир, а в поезде — желтые, под цвет тумана, пятна лиц пассажиров. Картина чрезвычайно эффектная и напрашивающаяся на интерпретацию.

На первой же странице начинается и первая, еще неясная, оппозиция: пейзаж — портрет. Оппозиция эта потом

будет прямо высказана, когда генеральша Епанчина заметит об Аделаиде: "пейзажи и портреты пишет (и ничего кончить не может)" *(8, 47)*.

Дав картину летящего в желтом тумане поезда, Достоевский переходит к описаниям сидящих друг напротив друга пассажиров, и это описание не менее картинно, чем предыдущее. "Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку; но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагородно развитую нижнюю часть лица. Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное до страдания, не гармонировавшее с нахальною и грубою улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом. Он был тепло одет, в широкий мерлушечий черный крытый тулуп, и за ночь не зяб, тогда как сосед его принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи, к которой, очевидно, был не приготовлен. На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга. Но что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России. Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а

теперь даже досиня иззябшее. В руках его болтался тощий узелок из старого полинялого фуляра, заключавший, кажется, все его дорожное достояние. На ногах его были толстоподошвенные башмаки со штиблетами,— все не по-русски" *(8, 5—6)*. Но если пейзажная картина — это зеркало, поставленное перед миром, то портрет неожиданно сразу оказывается чем-то иным: князь и Рогожин посажены автором так, что возникает ощущение зеркальности, подчеркнутое, кстати, кроме некоторого странного сходства в их облике — при полном отсутствии сходства, так сказать физического, сходством их положения в этот момент: здесь друг перед другом оказались два свежеиспеченных миллионера. Но это ощущение сразу и разрушается: каждый видит не свое отражение, но лик другого. Интересно отметить, что "граница" между двумя портретами, ось симметрии между сидящими друг напротив друга молодыми людьми создается описанием их одежды, разделяющим описания собственно облика. Так и кажется, что если бы не одежда, обозначившая их границы, они бы рухнули друг в друга.

Итак, каждый видит лик другого. **Лик, лицо — то, что главное в иконе, и то, что невозможно в картине**, что не может составить картины. Недаром Аделаида — по поводу первого найденного для нее сюжета — скажет: "Как лицо? Одно лицо?.. странный будет сюжет, и какая же тут картина?" *(8, 54)*.

Однако люди стремятся и лик другого человека сделать зеркалом. При первом знакомстве с генералом Епанчиным князь говорит: "мы такие розные люди на вид... по многим обстоятельствам, что у нас, пожалуй, и не может быть много **точек общих**, но знаете, я в эту последнюю идею сам не верю, потому очень часто так только кажется, что нет точек общих, а они очень есть... это от лености людской происходит, что люди так промеж собой на глаз сортируются и ничего не могут найти..." *(8, 24)*. То есть люди воспринимают и принимают другого, лишь находя с ним "общее", то есть в той мере, в какой видят в нем — себя. (Стремление к знакомству и дружбе с теми, кто "выше", не противоречит этому правилу: там люди видят себя таки-

ми, какими они хотели бы быть, такими, как они о себе мечтают — это зеркало, которое льстит).

Князь, напротив, пытается и в пейзаже увидеть "портрет": "Вот этот пейзаж я знаю, это вид швейцарский. Я уверен, что живописец с натуры писал, и я уверен, что это место я видел: это в кантоне Ури..." *(8, 25)*. "Очень может быть,— отвечает генерал,— хотя это и здесь куплено". То есть, скорее всего, отражение отражения, но князь и воспроизведению умеет придать достоинство оригинала, что ясно видно в сцене демонстрации шрифтов. В любой форме, пустой для другого, он ищет душу, смысл, жизнь и характер. Он не окружает себя людьми, как зеркалами, отражающими его собственные черты, но входит в душу каждого из них, как в иной мир, умея найти отзвук этого мира и в своей душе, раздвигая пространство своего мира беспредельно, а не сжимая весь мир до своего пространства, множимого в пустых повторениях.

И поэтому именно в восприятии князем пейзажа и портрета наиболее очевидна указанная уже разница: глядя на пейзаж, князь уверенно называет место, **воспроизводимое** пейзажем. Глядя на портрет и затем на лик Настасьи Филипповны, князь, утверждая, что где-то видел эти глаза, тут же одернет себя: "Быть не может. Да я и не был-то здесь никогда. Может быть, во сне" *(8, 90)*. Но и Настасья Филипповна подтвердит: "Что это, я тоже его будто где-то видела" *(8, 89)*. Их взаимное видение явно отнесено к другому миру, миру иных "реальностей" — тех, что можно провидеть, но нельзя скопировать. Это мир, близкий миру иконы.

Первый реальный портрет, появляющийся в "Идиоте",— это портрет Настасьи Филипповны. Он является предвестником иного мира (мира другого человека), и своим появлением везде производит беспокойство, волнение, смятение, жгучее любопытство. Соприкосновение с этим другим для каждого чревато какими-то потрясениями и изменениями в его собственной жизни. Именно так действует портрет и в доме генерала Епанчина и в доме генерала Иволгина — он везде появляется как знамение.

Здесь необходимо отметить одно обстоятельство. 27 ноября (дата специально уточнена генеральшей Епанчиной

(8, 70)) — в день, когда начинается действие романа "Идиот" и празднует свой день рождения Настасья Филипповна — справляется праздник иконы Божьей Матери "Знамение".

Эта чудотворная икона, слезами своими свидетельствовавшая о победе (а слезы в портрете Настасьи Филипповны — как бы непременный признак, атрибут лица: "Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, **две точки под глазами** в начале щек..." *(8, 31—32)*), как бы предвещает в романе все новое. И здесь действительно есть возможность полного изменения мира, предсказанного и Аделаидой ("С такою красотой можно мир перевернуть"), если князь (второй в этом дуэте) не поддастся соблазну... принять **икону за портрет**.

Видимо, для любого события, а тем более для любого творения, нужен другой — Зритель, понимающий смысл и значение происходящего. Без его активного участия смыслу просто негде будет родиться — ибо он рождается **между** событием или творением и видящим. Это вовсе не означает, что смысл субъективен и "вкладывается" в "вещь" "сторонним наблюдателем". Нет, но смысл открывается лишь тому, кто лично и больно — но не эгоистично — заинтересован в видимом. Тому, кто воспринимает творение в себе как самого себя, но не как нечто для самого себя. Иными словами, тому, кто выполняет вторую Христову заповедь. Смысл мертв, если не прочитан, но прочитан лишь если возлюблен.

Ведь вовсе не исключена возможность воспринять икону как плохо нарисованную картину, и есть опасность, что в этом случае она таковой и будет.

Только князь претендует на роль истинного другого, и поэтому только князю удается сокрушить в конце концов Настасью Филипповну, с легкостью и блеском расправляющуюся со всеми остальными, желающими лишь использовать ее **для себя** и вовсе не заинтересованными в ней **самой по себе**.

Перед князем две возможности, ибо пред ним — две очевидные традиции: принять портрет (хотя бы и портрет в образе "Мадонны" (или "Магдалины") — именно такова была тенденция западной живописи) как картину, и

тогда — как портрет королевны, требующей от рыцаря избавления или посылающей портрет жениху, или увидеть в нем истинную икону.

Обе традиции достаточно ясно обозначены при рассматривании князем и другими портрета. Обе эти возможности присутствуют и в признании князя после предложения: "Вы как будто уже звали меня..." *(8, 42)*. Подмена рыцарского служения Богоматери рыцарским служением даме заложена и в эпизоде чтения баллады о "рыцаре бедном". Мистик Лебедев в сцене сжигания денег величает Настасью Филипповну, с одной стороны: матушка, милостивая, всемогущая, с другой: королевна *(8, 145)*. И вот здесь и срабатывает упомянутая возможность — возможность восприятия иконы как плохой или, во всяком случае, странной картины — не более. Рвущееся из-под привычных форм истинное значение оставляет лишь впечатление странности и загадки — и сокрушается в себе самом, не встретив истинного отклика. Вот впечатления князя, в третий раз смотрящего на портрет: "Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!" *(8, 68)*. В самом конце романа Евгений Павлович будет размышлять о странных словах, сказанных ему князем о лице Настасьи Филипповны: "И что такое значит это **лицо**, которого он боится и которое так любит!" *(8, 485)*. В случае такого восприятия торжествует первая традиция, портрет остается лишь портретом — то есть копией мира, и не становится — портрет вместе с лицом — знаком иной реальности. И тогда с Настасьей Филипповной начинают обращаться не как с "всемогущей" (еще раз хочу напомнить, что икона "Знамение" слезами, брызнувшими на фелонь епископа, обещала победу над врагом, которую и даровала, так что слезы, которые блеснули у Настасьи Филипповны, может быть, вовсе не повод для жалости), но как с "королевной", сидящей и ждущей своего избавителя.

Неувиденная икона исчезает, теряются связи лица — с ликом, образа — с прообразом, преображения не происходит, и человек погибает, пойманный в сети этого мира без всякой возможности выхода. Гуманизм (то есть — гомоцентризм) князя Мышкина оказывается причиной гибели

Настасьи Филипповны. Нужно признать, что князь оказался бездарным вторым*.

Впрочем, его сильно сбивают с толку: после приглашения Рогожина "поехать к Настасье Филипповне" его тут же спрашивают, "большой ли он охотник до женского пола". Князь отвечает: "— Я, н-н-нет! Я ведь ... Вы, может быть, не знаете, я ведь, по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю" *(8, 14)*. За попыткой "честного прочтения" портрета наедине с Ганей следует "воспаленный" вопрос последнего, опять переводящий все в другой план: "А женились бы вы на такой женщине?" Князь опять ответит: "Я не могу жениться ни на ком, я нездоров". Над князем, по поводу его предполагаемой влюбленности, будут подшучивать и у Иволгиных, и на вечере у Настасьи Филипповны, и самое его предложение спровоцировано чужой фразой (фердыщенковской): "зато князь возьмет" *(8, 138)*.

Видимо, князь решает "обмануть детей" второй раз (как один раз уже обманул, сказав, что влюблен в Мари) — но это значит также, что он решает следовать рыцарскому стереотипу, где без личной влюбленности не обходилось даже служение Деве Марии ("не путем-де волочился он за Матушкой Христа"), то есть, опять-таки, отношения человека с Божеством и Божественной Заступницей переводились в земной, человеческий план.

---

* По поводу всего вышесказанного мне был задан вопрос: "Но ведь икона вызывает большее поклонение, чем портрет, и, следовательно, восприняв героиню "как икону" уже совсем невозможно было бы говорить о ее греховности. Как это совместить?".
На самом деле все обстоит как раз наоборот. Воспринимая лицо "как икону", мы видим его идеальный (вполне реальный!) прообраз и видим затемнения на лице — грехи. Они никак не могут быть здесь восприняты как атрибуты лица, как его **необходимая** принадлежность, а, значит, указание на них и требование покаяния не задевает существа личности и есть **благодеяние**.
Воспринимая лицо "как портрет", мы каждую черту видим как необходимую, неотъемлемую от образа. Именно при таком взгляде указание на недостаток становится "антигуманным", ибо есть посягновение на индивидуальность.

Это момент, когда князь "Христос" под напором мира должен решиться: остается ли он "над" или падает в мир без всякого "над", без всякой опоры во "второй природе" — и князь, сообразуясь с понятием окружающих, выбирает второй путь, предпочитая лучше обмануть, чем быть непонятным. Но спасти мир он может, лишь следуя первым путем, то есть — оставаясь Богом. Если он только человек, он может лишь страдать и умереть, множа страдания вокруг себя, ибо он зовет туда, куда путь закрыт его же отказом от Божественного поведения и, значит, от Божественной природы.

Позже об этом будет сказано в романе почти впрямую: "Он (князь) предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно **втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю"** *(8, 256)*. Этот момент в структуре романа — это, конечно, князево "моление о чаше": "Но он не рассуждал и десяти минут и тотчас решил, что бежать "невозможно", что это будет почти малодушие, что перед ним стоят такие задачи, что не разрешить их или по крайней мере не употребить всех сил к разрешению их он не имеет теперь никакого даже и права. В таких мыслях воротился он домой и вряд ли и четверть часа гулял. Он был вполне несчастен в эту минуту" *(8, 256)*.

Он солгал, что он человек, и он стал человек. С этого момента в романе воцаряется "Христос" Гольбейна.

Здесь, может быть, уместно вернуться к сцене демонстрации шрифтов, а, вернее, к сцене объяснения князя с генеральшей Епанчиной по поводу "игумена Пафнутия" — единственной из всех фраз (впрочем, есть еще одна — "Усердие все превозмогает"), написанных князем, которая нам в точности известна. "Игумен Пафнутий, четырнадцатого столетия,— начал князь,— он правил пустынью на Волге, в нынешней нашей Костромской губернии. Известен был святою жизнью, ездил в Орду, помогал устраивать тамошние дела и подписался под одной грамотой, а снимок с этой подписи я видел. Мне понравился почерк, и я его заучил. Когда давеча генерал захотел посмотреть, как я пишу, чтобы определить меня к месту, то я написал несколько фраз разными шрифтами, и между прочим "Игу-

мен Пафнутий руку приложил" собственным почерком игумена Пафнутия" *(8, 46)*. Игумен Пафнутий **устраивал тогдашние дела** и подписался под одной грамотой, где его подпись — знак удостоверения, надежности, взаимного доверия и т. п., то есть чрезвычайно насыщена реальными смыслами, имеет действительное существование в первичной реальности. Князь переводит ее в **реальность вторичную**, эстетизирует ("мне понравился почерк"), превращает в произведение искусства, **копируя в точности**. Этот намек на эстетизирование духовных реальностей, кажется, отзовется и в сцене ответа на рогожинский вопрос о вере. Так и не ответив на поставленный вопрос, князь рассказывает несколько повестушек, дает несколько зарисовок, переводя вопрос из того жгуче жизненного контекста, в котором он был задан Рогожиным, в контекст философско-эстетический.

Князь очень честно остается в мире "только человеческого", в мире, замкнувшемся на себе самом, символом которого и является картина — эстетизированная копия реальности.

Князь действительно никого не обманывает (хотя огромное множество читателей и оказалось обманутым): дважды на прямой вопрос о вере (Рогожина и Ипполита, второй спрашивает, "ревностный ли князь христианин"?) он не ответит ничего, в то время как немедленно и с готовностью подтверждает догадку Ипполита: "Вы говорите как материалист" — "Я и всегда был материалист" *(8, 321)*).

Но если князь остается в пределах "только человеческого", то он не может **простить** грешницу — в чем она так нуждается — и **отпустить** ее грехи — ибо на это есть власть лишь у Того, Кто может сказать расслабленному: "Возьми свою постель и ходи". Князь мог бы простить ее лишь в том случае, если бы он мог исцелить Ипполита, но он не может ни того, ни другого, и поэтому ему остается лишь настаивать на **невинности** грешницы, стать нянькой Ипполиту. Иными словами, отказавшись от власти сказать "Встань и ходи", он может лишь предложить: "Давай я тебя понесу",— что в конце концов всегда отвергается истинно страждущим. Но, вначале обманутые и завлечен-

ные князем на этот путь, тем страшнее они падают, лишившись этой поддержки или оттолкнувши ее.

Князь пытается облегчить им "умирание" (жизнь до смерти) — в конце концов, не важно, сколько оно продлится, а они ждут и жаждут суда Воскресения, они хотят жизни, а не умирания.

В мире, в котором границы реальности сужены — в котором реальности вообще положены границы — эти самые границы немедленно становятся проблемой. Ибо, поскольку такие ограничения всегда произвольны, они не могут не вызывать разногласий. Поэтому в романе столько "помешанных" (так говорят о князе, о Настасье Филипповне, о Рогожине, о Лебедеве, о генерале Иволгине и т. д.), "чудаков" (все Епанчины, шут Фердыщенко, древнерыцарь Келлер и т. п.). Поэтому же такая роль отведена генералу Иволгину с его бесконечными рассказами "из личной жизни".

Вообще же реальность видимо "люфтует". Так и не понятно, Рогожин был в гостях у Ипполита или привидение? Сильно размываются границы сна и яви в конце 3-й части, в видении князем Настасьи Филипповны. Укравший и беспрерывно лгущий генерал оказывается "честнейшим" и "благороднейших чувств" человеком — в чем согласны и князь и Лебедев. В роман будто что-то прорывается — с усилием и надрывом — и никак не может прорваться, или проникает лишь контрабандой, в затемненном и искаженном виде. Так, некоторые связи, произвольные на первый взгляд, могут оказаться и не произвольными вовсе (например, сцена в вокзале на музыке: князя несколько раз называют "идиотом", затем как "вестник" мелькнул Рогожин (описанный так, что в его реальности тоже можно усомниться) и затем — скандал с Настасьей Филипповной, более очевидно спровоцированный брошенным Аглаей: "Какая...").

Вообще, писать об этом мучительном романе очень непросто: в каждую самую частную статью лезут как бы обрывки других статей. Слишком тесная вязь, слишком сплетены и неотделимы друг от друга события и вопросы — видимо из-за их "оставленности" и "остановленнос-

ти" в одном слое реальности, в котором они не могут быть прояснены и уж тем более решены.

Многократно вспоминали в связи с романом "Идиот" об особом внимании Достоевского к Евангелию от Иоанна. В одном смысле, во всяком случае, роман действительно сопоставим с четвертым Евангелием: в начале всего в нем слово, образ, знак. Роман наполнен осуществленными предсказаниями до такой степени, что вполне правомерно предположить, будто перед нами не предсказания, а слово, творящее дело, порождающее дело. Если более привычен нам порядок, когда о деле непременно заговорят, то перед нами тип "реальности", когда слово не может не стать делом.

В этом смысле особенно интересно князево "помешанная" о Настасье Филипповне, на что ему неоднократно возражают многие окружающие его люди (хотя некоторые, например, генерал Епанчин, с ним и соглашаются, но в их устах это слово имеет скорее морально-оценочный, чем собственно "медицинский" смысл). Наконец, общее недоумение резюмировано Рогожиным: "Как же она для всех прочих в уме, а только для тебя одного как помешанная?" *(8, 304)*. Сам князь был гораздо проницательнее, когда говорил об одном пациенте Шнейдера: "По-моему, он был не помешанный, а лишь очень несчастный". Здесь **все** — от взгляда **второго**. Настасья Филипповна помешана лишь для князя, также как развратна лишь для Рогожина. Князь не в силах признать ее виновной, а значит — не в силах простить. "Помешательство" Настасьи Филипповны, злоба и интриги Ипполита — следствие "материализма" князя.

Все сказанное о "границах реальности" и о соотношении слова и факта имеет место и в специфическом моменте соотношения лица и портрета. Прообразом становится не персонаж, но "портрет". Самый очевидный случай — это портрет Настасьи Филипповны. Князь, если бы он судил по впечатлениям первой встречи с нею, не мог бы принять ее ни за что иное, кроме как за взбалмошную и жестокую, капризную и неумную женщину. Но он ей твердо говорит, что она "не такая, как здесь представлялась". И угадывает. Устанавливает же качества живого лица он на основа-

нии виденного портрета. То же происходит и с тремя другими имеющими "портреты" персонажами — князем, Рогожиным и Ипполитом. Ипполит, чей прообраз будет задан князем в первом сюжете для картины Аделаиды, через весь роман пройдет, находясь на последней ступеньке к помосту, где ждет его безжалостная машина для рубки голов. Рогожинская натура наиболее очевидно раскрывается при взгляде на портрет отца его. Князь, чей портрет — "рыцарь бедный" — будет вторым сюжетом для картины Аделаиды, так и останется для многих и многих поколений читателей (да и для персонажей романа, чьи судьбы ломаются о то в нем, чего они не умеют понять, ухватить) — "железной маской", таинственным незнакомцем, так и не поднявшим с лица стальной решетки.

Сказанное чрезвычайно важно для понимания положения и влияния "романной иконы". Она, как и все "портреты" в романе, не бросает свет назад, не поясняет (и не проясняет) ретроспективно события романа. Нет, как и все "портреты" там,— она — пророчество и предсказание, ее свет впереди, за границами романного бытия, в котором действительно царит "Мертвый Христос". Но зато она ярко и далеко освещает — **путь**. С ней дело обстоит так же, как с важными (и многие, кто писал о романе, чувствовали, насколько они важны), но непроявленными персонажами, такими как Вера Лебедева, столь долго не замечаемая князем. Вера с младенцем Любовью на руках (родившиеся от "светлых" — Лукиана и Елены) — они уже пришли в этот мир. Но мир еще долго не поймет, кто в него пришел, хотя всякий чувствует внезапную радость и симпатию, видя их. Именно в письме к Вере и будет "сотворена" романная икона.

Но прежде, чем прорыв будет совершен, еще одна сцена, где мир, ищущий выхода, насильно замыкается в границах зеркала. Это знаменитая сцена двух соперниц.

Аглая, когда она заходит за князем, чтобы идти вместе к Настасье Филипповне, описана так, что **точно** становится отражением Настасьи Филипповны, как та описана в начале романа. Напомню уже цитированный момент, когда князь в третий раз разглядывает ее портрет; "красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная

красота!" *(8, 68)*. А вот описание Аглаи: "Лицо ее было бледно, как и давеча, а глаза сверкали ярким и сухим блеском; такого выражения глаз он никогда не знал у нее" *(8, 467)*. Таким образом, в кульминационной сцене встречи обе женщины оказываются как бы перед зеркалом, и о его холодное стекло разбиваются все попытки тепла и человечности. Отчаяние делает из той, в ком Настасья Филипповна пыталась углядеть свой **прообраз** (и такого единственное объяснение ее странных писем к Аглае! Она и стремилась соединить Аглаю с князем, потому что в ней видела — себя, чистую, непорочную, такую, как в замысле Божием: "Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше. О, Помните только это! Что вам за дело до моей страсти к вам? Вы теперь уже моя, я буду всю жизнь около вас... Я скоро умру". Она же и предупреждала: "О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной..." *(8, 379)*), так вот, из той, в ком Настасья Филипповна жаждала увидеть свой прообраз, выходит всего лишь ее **отражение**, и тогда Настасья Филипповна приобретает все достоинство **оригинала**. Поэтому она осмеливается потребовать, чтобы князь оставался с ней.

Для Аглаи встреча с Настасьей Филипповной необходима и неизбежна, ибо она защищает свою самость и обособленность, она не хочет и не может стать "идеальной" Настасьей Филипповной, но тем самым лишь "равняется" с нею, о чем, впрочем, ее предупреждали. Аглая не хочет расширить круг, открыть его и для третьего, даже если этот "третий" был бы только отзвуком ее самой. Впрочем, может быть, в соответствии с общим законом романа, где прообразом является "портрет", она стала бы в этом случае лишь "отзвуком" Настасьи Филипповны. Этого-то она и боится панически. Так ненавидеть, как эти женщины ненавидят друг друга в этой сцене, можно лишь своего двойника — такого же как ты и претендующего на твое место — и, может быть, средь столь частого "образного" употребления этого слова исследователями Достоевского, это единственный случай **реального** двойничества в его произведениях со времен одноименного романа. Двойник

вытесняет тебя из жизни, здесь вопрос ставится только так: я или она.

То, что все главные герои романа — девственники (о князе это неоднократно сообщено, Аглая — понятно, Парфен — греч. "девственник", Ипполит — по аналогии с хрестоматийным мифом, Настасья Филипповна — "добродетельная женщина" в силу полученного отвращения), еще раз подчеркивает, что любовный роман разворачивается совсем не в той сфере, в которой мы привыкли, чтобы он разворачивался; что под видом любовных перипетий перед нами раскрываются совсем другие вещи.

Интересен еще один момент. "Мертвый Христос", который представлен в романе в описании Ипполита наиболее подробно (ранее — лишь намеком), предстает именно как **искажение** романной иконы. Слова: "...эти люди, окружавшие умершего, которых тут нет ни одного на картине..." *(8, 339)* — во всей полноте описывают это искажение и еще раз возвращают нас к разнице — можно в этом случае сказать: роковой — между "религиозной" картиной и иконой.

Действительно, на иконе, поскольку она изображает **исторические** события из жизни Христа, Христос никогда не изображался один. Все одиночные изображения Христа на иконах относятся уже к **иной** реальности ("Спас Нерукотворный", "Спас в Силах" и т. п. Сюда же относятся и образы одиночного "Распятия" — всегда с того памятного мига стоящего в центре Земли — до конца времен). И это понятно, ибо икона изображает лишь **подлинную реальность** и не может зависеть от произвола изображения художника. Казалось бы, это положение вступает в противоречие со всем ранее сказанным о соотношении иконы и картины. Ничуть не бывало. Воображению позволено разыгрываться лишь там, где весь мир — "взаимоотражаем", где все события — лишь многократные повторения и умножения самих же себя. Воображение комбинирует варианты, ракурсы, создавая нечто "оригинальное", на основе тех же отражений. Но то, что изображает подлинную реальность, может изображать лишь ее — и в историческом плане она должна быть **засвидетельствована**, и, соответственно, на иконе должны быть представлены участни-

ки события. Икона, открывающая иное бытие, засвидетельствована мастером, которому она и была **явлена**. Остальные писали списки с явленных икон. Ни в коем случае фантазии тут места не было, ибо ничего фантастического не изображалось.

Когда же дело касается "религиозной" живописи, фантазия вступает в свои права и немедленно порождает роковые вопросы.

Как же разрешить их, как же одолеть законы природы, "когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: "Талифа куми" — и девица встала, "Лазарь, гряди вон",— и вышел умерший..." *(8, 339)*. Нужно просто вернуть на картину людей, "окружавших умершего", превратив тем самым картину в икону, нужно отвратиться от вымысла, вернувшись к истине. Ибо, еще раз повторю, для любого события нужен второй, и этот второй должен быть "свидетелем верным". Живописец написал умершего человека, люди, окружавшие Христа, окружали Бога.

Достоевский так и поступает, творя романную икону. Нельзя не отметить, что в этом романе у него появляется иконописец — Евгений Павлович Радомский — что само по себе может заставить вновь пересмотреть значение этого персонажа.

Евгений Павлович, принявший горячее участие в больном (безнадежно больном, по мнению Шнейдера) князе, сообщает о нем регулярно двум лицам: Коле Иволгину и Вере Лебедевой. И вот, в "длинном и подробном" письме к последней он пишет, "что он, во время последнего своего приезда к профессору Шнейдеру в Швейцарию, съехался у него со всеми Епанчиными (кроме, разумеется, Ивана Федоровича, который, по делам, остается в Петербурге) и князем Щ. Свидание было странное; Евгения Павловича встретили они все с каким-то даже восторгом; Аделаида и Александра сочли себя почему-то даже благодарными ему за его "ангельское попечение о несчастном князе". Лизавета Прокофьевна, увидав князя в его больном и униженном состоянии, заплакала от всего сердца. По-видимому, ему уже все было прощено. Князь Щ. сказал при этом несколько счастливых и умных истин" *(8, 509)*.

Итак, вокруг князя собирается пять человек, два мужчины и три женщины, оплакивая его. Перед нами сцена оплакивания, как она описана в Евангелиях. Иосиф Аримафейский получает разрешение у Понтия Пилата взять тело. Он и другой тайный ученик Иисуса, Никодим, подготовляют все для погребения. Евангелист Лука сообщает о присутствии при этом женщин, а Марк называет их имена: Мария Магдалина, Мария Иаковлева и Саломия — мать Иосии. Однако классическая композиция иконы, созданной на этот сюжет, несколько иная.

Вот описание городецкой иконы "Положения во гроб" (конец XV в.), как оно сделано в книге Н.А.Барской: "Резкие, уступчатые горки, подымаясь на бирюзовом фоне, изображают земную твердь. А в самом низу, на терракотовой прямоугольной плите — спеленутое, готовое к погребению тело Бога, Творца этой тверди, снятого со креста Иисуса Христа. Нежно приподымает рукой его голову, припала щекой к его щеке склонившаяся над ним Мать — бесконечно точен <...>, выразителен этот жест материнской скорби и любви. Но мягок материнский лик, припавший к мертвому лику Сына, полон надежды и веры ее обращенный к нему взгляд. Вторя ее движению, так же низко склоняются над Учителем юный, нежно касающийся Его рукой, задумчиво взирающий на Него Иоанн и благоговейно припавший к Его ногам Никодим, в лике которого слиты надежда и печаль. А над ними в позах печали и моления встают Иосиф и женщины, в зеленых, охристых, терракотовых одеждах. В центре их, как кульминация слитых воедино скорби и надежды,— Мария Магдалина, в ослепительно алом плаще, в жесте скорби и мольбы широко раскинувшая обращенные ввысь руки, склонившая лик к распростертому на камне телу Учителя" *(107)*. Итак, в композицию вводятся еще две фигуры — Богоматери и Иоанна, любимого ученика. Достоевский воспроизводил именно икону, а не евангельский текст, в данном случае он повторяет даже гористый фон (как мы помним, клиника Шнейдера находится в Швейцарии), неужели же в романной иконе пятифигурная композиция вместо семифигурной?

Но недаром же нам так подробно и настоятельно сообщается о корреспондентах Евгения Павловича. Веру и

Колю, так душевно заботящихся о князе, нельзя исключить из собравшихся у "гроба". Коля — любимый ученик, а Вера — как похожа она на маленькую фигурку в самом изголовье, в зеленом мафории, поднявшую руки на уровне груди — жестом скорби, но и надежды, как бы ждущую принять душу воскресшую.

Итак, в конце "Идиота" появляется семифигурная композиция иконы "Положение во гроб". Восьмая фигура — умершего — обвитого пеленами Христа — идиота-князя — выполняет здесь лишь страдательную роль.

Романная икона творится сообща персонажами романа — один князь был способен воссоздать лишь Гольбейновского "Христа". Роман, в котором главный герой традиционно воспринимается как "Христос", заканчивается по-своему уникальной иконой — единственной, где божественность Бога исходит не от Него, но от окружающих его людей. И приговором искалеченной, обрезанной — и потому неустойчивой; замкнутой в своих пределах — и потому фантастической — реальности звучат слова Лизаветы Петровны, последние, заключительные слова романа: "Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить. И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна фантазия... помяните мое слово, сами увидите!" *(8, 510)*.

Здесь можно бы и закончить, но есть еще одна, не отступающая, ассоциация, слишком неортодоксальная, чтобы изложить ее без робости, слишком навязчивая, чтобы ее миновать. Она касается сцены у ложа убитой Настасьи Филипповны. Эта сцена удивительно напоминает раннюю двухфигурную композицию "Положения во гроб" — ту, где спеленутое тело умершего Христа уносят в пещеру Иосиф Аримафейский и Никодим. Мрачный, темный, со множеством переходов, дом Рогожина напоминает не просто пещеру, а — катакомбы, со своей внутренней церковкой, "Святая Святых" — комнатой его матушки. Укрытое простыней тело и странный, непонятный и — необъятный, чудится, по своей мистической глубине диалог дополняют сцену: "Потому, коли войдут, станут осматривать или искать, ее тотчас увидят и вынесут. Станут меня спрашивать, я расскажу, что я, и меня тотчас отведут. Так путь уж она теперь тут

лежит, подле нас, подле меня и тебя...— Да, да! — с жаром подтвердил князь.— Значит, не признаваться и выносить не давать.— Н-ни за что! — решил князь,— ни-ни-ни! — Так я и порешил, чтобы ни за что, парень, и никому не отдавать!..” *(8, 504)*.

В одной театральной постановке (кажется, американской) убитая Настасья Филипповна была положена на сцене, повторяя позу “Христа” Гольбейна. Здесь, безусловно, нечто важное было почувствовано постановщиком. Но лишь поэтический прием, а не его смысл. Ибо образом не “Мертвого Христа” является здесь Настасья Филипповна, но того, который воскреснет — и еще одна грань значения имени “Настасья Филипповна Барашкова” выступает здесь на первый план. Перед нами Агнец воскресший.

Что Настасья Филипповна имеет некоторое отношение к этому образному ряду, доказывает и ее неожиданная картина, которую она описала в письме к Аглае. Странна не картина — чрезвычайно странен контекст, в котором Настасья Филипповна говорит о ней: “Знаете, мне кажется, вы даже должны любить меня. Для меня вы то же, что и для него: светлый дух; ангел не может ненавидеть, не может и не любить. Можно ли любить всех, всех людей, всех своих ближних,— я часто задавала себе этот вопрос? Конечно, нет, и даже неестественно. В отвлеченной любви к человечеству любишь почти всегда одного себя. Но это нам невозможно, а вы другое дело: как могли бы вы не любить хоть кого-нибудь, когда вы ни с кем себя не можете сравнивать и когда вы выше всякой обиды, выше всякого личного негодования? Вы одни можете любить без эгоизма, вы одни можете любить не для себя самой, а для того, кого вы любите. О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной...

Вчера я, встретив вас, пришла домой и выдумала одну картину. Христа пишут живописцы все по евангельским сказаниям; я бы написала иначе: я бы изобразила его одного,— оставляли же его иногда ученики одного. Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка. Ребенок играл подле него; может быть, рассказывал ему что-нибудь на своем детском языке. Христос его слушал, но те-

перь задумался; рука его невольно, забывчиво, осталась на светлой головке ребенка. Он смотрит вдаль, в горизонт; мысль, великая как весь мир, покоится в его взгляде; лицо грустное. Ребенок замолк, облокотился на его колена, и, подперши ручкой щеку, поднял головку и задумчиво, как дети иногда задумываются, пристально на него смотрит. Солнце заходит... Вот моя картина! Вы невинны, и в вашей невинности все совершенство ваше. О, помните только это" *(8, 379—380)*.

Невольно чувствуется, что Настасья Филипповна здесь смешивает Христа с Аглаей (а себя — с ребенком? Ведь заканчивается этот пассаж следующими словами: "Вы теперь уже моя, **я буду всю жизнь около вас**... Я скоро умру".). Но, как уже было сказано, Настасья Филипповна ищет в Аглае свой прообраз, "идеальную себя" — этому поиску, отстаиванию этой идеи посвящены все ее письма к Аглае. И в своих поисках "прообраза" она, неожиданно для себя, доходит до той точки — давно указанной и должной и все-таки всегда внезапной и поражающей — она видит своим прообразом Христа.

Может быть, это ответ на мистическом уровне и на навязчивый "женский вопрос" романа (само это словосочетание там повторяется бесконечно) — ибо для чего такое неожиданное удвоение романной иконы, как не для того, чтобы показать: Христос — прообраз и мужчины и женщины, не бесполое существо, но сочетающее свойства обоих полов **в их целомудрии**. Недаром в письме Настасьи Филипповны подчеркивается невинность Аглаи. Недаром вокруг главной картины романа собираются девственники: Парфен Рогожин, князь, Ипполит — только они видят "Мертвого Христа" и им не дает покоя это видение.

Итак, преображение было. Просто этот удивительный роман позволяет нам ощутить в недостижимой полноте то, что чувствовали женщины и ученики в самый безмолвный момент Евангельской истории: от Распятия до Воскресения. Ощутить их тоску, отчаяние и провалы веры, ибо "чудо Воскресения нам сделано нарочно для того, чтоб оно впоследствии соблазняло, но верить должно, так как этот соблазн (перестать верить) и будет мерою веры".

"Братья Карамазовы"

"Отче Святый! соблюди их во имя Твое, тех, которых Ты Мне дал, чтобы они были едино, как и Мы".

(Ин. 17. 11)

"Братья Карамазовы" — самое совершенное с композиционной точки зрения произведение Достоевского: редкий тезис в науке о Достоевском принимается с таким единодушием. Это совершенство отразилось и в соотношении начала и конца романа, то есть его завязки и романной иконы. Все основные вопросы романа, впрямую выговоренные в книге "Неуместное собрание" (особенно в главе V "Буди, буди!") находят в романной иконе себе ответ, свое разрешение в самом основании своем. Ответ не по пунктам, конечно, но образом на образ, воззрением на воззрение — словом, соблюдается общий принцип построения произведения, о котором писал Достоевский в известном письме к Победоносцеву. Но изложить этот целостный ответ все же нельзя иначе как по пунктам, и я начну с самых общих положений.

Прежде всего, это вопрос о времени, а именно — о времени осуществления идеала. Миусов по поводу церковного суда говорит: "— Ну-с, признаюсь, вы меня теперь несколько ободрили <...> Сколько я понимаю, это, стало быть, осуществление какого-то идеала, бесконечно далекого, во втором пришествии. Это как угодно. Прекрасная утопическая мечта об исчезновении войн, дипломатов, банков и проч. Что-то даже похожее на социализм. А то я думал, что все это серьезно и что церковь теперь, например, будет судить уголовщину и приговаривать розги и каторгу, а пожалуй, так и смертную казнь" *(14, 58)*. На что старец ответит ему: "И нечего смущать себя временами и сроками, ибо тайна времен и сроков в мудрости Божией, в предвидении Его и в любви Его. И что по расчету человеческому может быть еще и весьма отдаленно, то по предопределению Божьему, может быть, уже стоит накануне своего появления, при дверях" *(14, 61)*. Вот на это присутствие идеала в мире, где его никто не ожидает (а часто и — не желает), и указывает романная икона у Достоевского. Она, творимая теми же персонажами, что действуют в ро-

манной реальности — свидетельство того, что **это** — то, чего ждут по окончании времен лишь,— здесь, сейчас. Что любой человек может стать проводником "этого" в мир, образом великих прообразов — и, сведя небеса на землю, поднять землю к небесам. Это не то движение, которое стремится осуществить социализм, как полагает простодушно Миусов. "Ибо социализм,— сказано в романе,— есть не только рабочий вопрос, или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без Бога, **не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю"** *(14, 25)*. В этом высказывании наиболее ясно выражено то, почему Достоевский считал социализм и атеизм западным порождением. Это неожиданным образом оказывается связанным с романными иконами "Идиота" и "Бесов", с их соотношением. Роман о "положительно прекрасном человеке" заканчивается иконой "Положение во гроб", самый мрачный — следующий за ним — "Женами мироносицами" (Воскресением Христовым).

Вочеловечение Бога (рождество Христа) — главная мысль в христианстве, воспринятая Западом (безусловно, важная мысль!). Для Запада главное — что Бог стал человеком, и это великое событие, взятое изолированно, способно было породить все великое уклонение Запада. В православии главный праздник — Пасха, Воскресение Христово — возвращение человека "в Бога", делающее акцент на противоположном ходе событий, не на кенозисе Божества, но на восхождении человека. В первом случае само величие должно (при забвении другой стороны) порождать отчаяние, во втором случае сквозь грязь и мерзость лишь ярче сияет возможное и необходимое преображение. Эта непростая мысль, кажется, очень полно выражена этой последовательностью двух романов с их романными иконами.

Православное пристрастие к празднику Пасхи указывает на стремление "достигнуть небес с земли", рождающее энтузиазм и порыв, постоянный выход за пределы земного, а в живописи — икону. Католический акцент на празднике Рождества как свое дальнее следствие (вернее — следствие типа мышления, выбирающего Рождество) по-

лучает сведение небес на землю, замыкание в сфере чисто земного, постоянно желание увидеть в Иисусе — **лишь человека** (тогда как православие — в человеке — образ Божий), а в живописи — картину.

Но в романе "Братья Карамазовы" совершатся именно **полный** жест: сведение небес на землю для вознесения земли к небесам. Пасха и Рождество встречаются в образе Илюшечки — младенца, умершего, чтобы воскреснуть.

И все же участниками романной иконы могут стать не все. Для этого герою надо освободиться от тщеславия и себялюбия — гордыни и самости, и никогда герой, не вставший на путь избавления от них, не будет допущен в романную икону. Именно с этим связано столь подробное описание бедствий семьи Епанчиных в самом конце романа "Идиот". Суровые уроки, вынесенные семейством, необходимы для очищения, избавления от указанных качеств. Описание событий жизни Аглаи — прямое объяснение того, почему она не могла стать образом романной иконы.

Романная икона в "Братьях Карамазовых" — ответ на самую суть вопроса о церковном суде и, шире, на главный пункт Ивановой статьи — о соотношении церкви и государства. Церковь помогает преступнику осознать самое существо своего преступления — после чего уже нет и не может быть иного наказания, кроме самого этого осознания, ибо главная, сокровенная мысль романа та, что всякое преступление, в силу неведомой самим людям их связи в мире, совершается преступником против себя самого. Мало того, романная икона есть, в сущности, **осуществление** церковного суда. Причащение, включая человека в общее тело, вернее, "прочищая" связывающие его с этим телом каналы, увеличивая их проходимость, а значит — ощущение **причастности**, заставляет человека ощутить свое преступление против "другого" как грех против себя самого.

"Отсечение" от государства не лишает человека вхождения в более широкую общность — **всего**, Божьего мира, церкви. Поэтому, по уверению старца Зосимы, преступник и раскаяться сейчас может лишь перед церковью. Это интересно соотносится с многообразным опытом исповедания и тайного признания во грехе, имеющимся в романе. Грех,

втайне открытый одному, а не исповеданный всем (если это церковное лицо — то одному будет как всем; это подчеркивается принятой общей исповедью и дебатами вокруг нее, причем и здесь присутствует столь многообразная в романе игра священными словами: когда говорят о том, что на общей исповеди у старца "нарушается таинство исповеди", церковному значению слова "таинство" придается оттенок "таинственности", "секрета". В сущности, упирают на то, что нарушен "секрет". Суть же любой исповеди церковной — общей или с глазу на глаз — в том, что она — всем), так вот, грех, открытый кому-то в секрете, вместо братской любви порождает вражду ("Таинственный посетитель") и взаимную ненависть. Также и сообщничество во грехе (вместо общности в осознании своей греховности) делает людей злейшими врагами (Иван и Смердяков). Ибо в тайно открытом грехе отдаешь себя на суд человеку — и, не признавая внутренне его суда как отдельно и над- стоящего существа (что и справедливо), восстаешь против суда, как бы он ни судил. Но исповедуясь всем, становишься неподсуден никому, кроме Бога, и, сам себя осудив перед всеми, принимаешь ото всех уже не суд, но прощение. Отсюда и получается, что государство — лишь частность, но **все** — церковь, что достоверно ощущает всякий греховный и виновный человек. Опыт суда и отторжения от государства — опыт суда над человеком лишь человека. Опыт суда и отторжения от церкви был бы опытом Страшного Суда и ада.

Разница между церковным и государственным судом такова, как разница между отношением двух раскаявшихся и двух сообщников. Виновный и раскаявшийся даже в том же, что и ты, грехе человек ищет простить тебя и от тебя прощение получить. Но сообщники могут стремиться лишь или оправдать друг друга, **отрицая грех** (не считая грех грехом — что превосходно продемонстрировали "либеральные" суды, вызывавшие часто сильное негодование Достоевского; в романе это, очевидно, позиция адвоката Фетюковича), или переложить грех друг на друга, как только его признают. Сообщничество во грехе не ведет к признанию взаимной вины, но лишь к утверждению взаимной правоты. Сообщничество, как это ни покажется парадоксально на первый

взгляд, чудовищно усиливает разделение и обособление. (Это — финал суда. Митя "понюхает двадцать лет рудничков" за то, что "все желают смерти отца", как скажет Иван. Он выразится и еще определеннее: "Убили отца, а притворяются, что испугались" *(15, 117)*.) Внутри государства — механического союза отдельных личностей — нет никаких других вариантов.

Именно мальчики, те, которым даровано будет воплотить икону в конце романа, находят выход из этого замкнутого круга. Ибо ими грех против другого почувствован, наконец, как грех против себя. И переложить его на другого нельзя, потому что другой — это ты. Все — единая плоть и кровь, ибо это плоть и кровь Христовы. Причастие напоминает не только о единстве человека с Богом ("плотском и кровном"), но и о единстве плотском и кровном человека с другим человеком. Ударяешь другого по лицу, а пощечина горит на твоей щеке, перекладываешь на другого тяжесть, а груз тянет твои плечи. И чем больше возьмешь на себя, тем легче тебе становится. Самый легконогий в романе — Алеша.

В остром страдании за унижение отца, испытываемом Илюшей, так удивительно описанном Достоевским, есть еще одно чувство, как мне кажется, составляющее непременную принадлежность глубокого чувства обиды. Когда Илюша вскрикивает, рыдая: "Папочка, милый папочка, как он тебя унизил!" — он чувствует стыд и боль **за обидчика**, не понимающего, что он сделал. Когда он придумывает свою месть, он придумывает ее именно так, чтобы **объяснить**, заставить почувствовать и пережить **такую же** обиду, чтобы обидчик все понял, наконец. "Папа, говорит, папа,— рассказывает Снегирев,— все-таки не мирись: я вырасту, я вызову его сам и убью его!" Глазенки-то сверкают и горят. Ну при всем том ведь я и отец, надобно ж было ему слово правды сказать. "Грешно,— говорю я ему,— убивать, хотя бы и на поединке".— "Папа, говорит, папа, я его повалю, как большой буду, я ему саблю выбью своей саблей, брошусь на него, повалю его, замахнусь на него саблей и скажу ему: мог бы сейчас убить, но прощаю тебя, вот тебе!" Видите, видите, сударь, какой процессик в головке-то его произошел в эти два дня, это он день и ночь об

этом именно мщении с саблей думал и ночью, должно быть, об этом бредил-с" *(14, 188—189)*. В таком именно мщении, то есть — в попытке заставить пережить нанесенную обиду **как свою**, заключен глубокий нравственный и мистический смысл. Ибо это и есть опыт **чистилища**.

Чистилище совершенно справедливо не рассматривается в православном учении о загробном мире. Ибо там речь идет о вечности, а чистилище — временная категория. Однако понятие это заключает в себе большой смысл (если не рассматривать его, конечно, в качестве некоторой исправительной колонии). Он, как мне представляется, состоит вот в чем. Когда человек, после своей отдельности, воссоединяется с целым — а это единственный путь к Богу, ибо настаивание на своих границах и своей отдельности — это и есть ад,— он начинает чувствовать **все как свое**. И все ощущения "внешнего" мира воспринимаются им ныне как свои. Но прежде всего он ощутит тех, которые были ближе всего к нему в этом мире, тех, с которыми он там впрямую соприкоснулся. Ощущения раздавленного муравья, обида задетого им человека, нанесенные оскорбления, причиненные унижения, тоска и забота почувствуются им **как свои** внутри себя, хлынут на него **во всей полноте и свежести** первой эмоции другого. Вот это и есть чистилище — в высшей степени адекватная и **неизбежная** расплата за содеянное в отъединенном состоянии — ибо всего-навсего **условие** воссоединения (раз воссоединился с кем-то, то и почувствовал то же, что он), а вовсе не исправительное наказание. **Там** уже не воспитывают, воспитывают **здесь**, там мы имеем лишь последствия собственных огрехов в воспитании (ибо в этом процессе соединяются усилия воспитуемого и воспитателя). И смягчается этот поток **непереносимых** эмоций лишь тем, что в то же время мы начинаем ощущать и все доставленные нами радость и счастье, облегчение в страданиях. И еще: то, что нам удалось почувствовать при жизни как свою боль, свою беду силой соучастия и сочувствия — или раскаяния — уже не придет к нам там, подобно удару извне. Это мы уже сделали нашим здесь, с этим мы уже соединились в нашей "отдельной" жизни. Таким образом, есть путь облегчения нашей встречи со всем миром как тем, что мы почувствуем **как себя**

(как себя чувствовали в нашей здешней жизни), и он нам, конечно же, давно указан. Именно этот опыт обретают мальчики у постели больного Илюшечки.

Почему "апостолов" на романной иконе изображают дети? Ну, во первых, это удивительно соответствует живописному образу. Если посмотреть на мозаику "Причащение апостолов" собора Св. Софии в Киеве, то соотношение их роста с ростом Христа будет примерно таким же, как соотношение роста взрослого человека и десяти-двенадцатилетнего мальчика. Подобное соотношение в росте соблюдается и на более поздних иконах — за счет того, что Иисус стоит на алтарном возвышении. Но Достоевский не только повторяет живописный образ, но и объясняет его.

Когда Митя собирается "идти" за все человечество, он, вдохновленный своим мистическим сном, обозначает его одним словом — "дите". "Отчего бедно дите?" Это пророчество мне было в ту минуту! За "дите" и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех "дите", потому что есть малые и большие дети. Все — "дите". За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти" *(15, 31)*. Здесь единство человечества, столь остро ощущаемое Достоевским, воплощается в единый образ — и не абстрактное понятие, и не многоголовая гидра встают за словом "человечество", но образ огромного "дити", великого и все же малого дитяти, Божьего дитятки, воспитуемого и пестуемого Им на земле с любовью безграничной и вечной надеждой.

И тем нелепее на фоне этого Митиного прозрения встают "факты" Ивановой коллекции. Но тем понятнее становится и Иваново отчаяние. Ибо человечество без Бога нельзя любить, как нельзя любить себя самого ради себя самого. Ради себя омерзеет себе человек и истребит себя от великой усталости. Но может любить себя, любя другого, любовью другого к себе любя и ценя себя. Этот великий Другой для человечества — Бог. Ибо все остальные в человечестве — это ты. А себе нельзя быть благодарным и нельзя запеть гимн, что так остро сознает и чувствует Митя. (Иван, как мы помним, гимну завидует, но не верит.) Если уничтожают Бога в сердцах, люди начинают обожествлять людей, и спускаются в бездну — ибо тех

надо вознести, чтобы сделать "другими". Великий инквизитор тоже имеет в виду идею "детства" людей, только ему надо загнать их в подвал, чтобы выглядеть взрослым на их фоне. Так и рождаются "великий человек" и "маленький человек" — две самых ложных идеи в человечестве. Только перед Богом все равно малы ростом, только поднимая глаза к Богу, человек правильно сознает, до чего ему надобно дорасти.

Образ Божьего отрока придан человечеству и в Евангелии: "воспринял Израиля, отрока Своего" *(Лук. 1, 54)*.

Вообще, романная икона — "Причащение апостолов" — поражает точным соответствием своему живописному образцу, а точнее — его прообразу. "Причащение" происходит у жертвенного камня — алтаря — Илюшечкиного камня, где он хотел быть похоронен. Именно к нему "вдруг" приходит после похорон Илюши Алеша с двенадцатью мальчиками ("Всех их собралось человек двенадцать..." *(15, 189)*). Сцена у камня окружена разговором о поминках: "— Там у них теперь хозяйка стол накрывает,— эти поминки, что ли, будут, поп придет; возвращаться нам сейчас туда, Карамазов, иль нет? — Непременно,— сказал Алеша.— Странно все это, Карамазов, такое горе, и вдруг какие-то блины, как это все неестественно по нашей религии!" *(5, 194)*. И в конце, после Алешиной речи: "— Ну, а теперь кончим речи и пойдемте на его поминки. Не смущайтесь, что блины будем есть. Это ведь старинное, вечное, и тут есть хорошее,— засмеялся Алеша.— Ну пойдемте же! Вот мы теперь и идем рука в руку" *(15, 197)*. А прямо перед первым цитируемым отрывком поминают и о вине: "— Как вы думаете, Карамазов, приходить нам сюда сегодня вечером? Ведь он напьется.— Может быть, и напьется" *(15, 194)*. Под аккомпанемент таких разговоров они и подходят к камню. "Все молча остановились у большого камня. Алеша посмотрел, и целая картина того, что Снегирев рассказывал когда-то об Илюшечке, как тот, плача и обнимая отца, восклицал: "Папочка, папочка, как он унизил тебя!" — разом представилась его воспоминанию. Что-то как бы сотряслось в его душе. Он с серьезным и важным видом обвел глазами все эти милые, светлые лица школьников, Илюшиных товарищей, и вдруг сказал

им: "Господа, мне хотелось бы сказать вам здесь, на этом самом месте, одно слово" *(15, 194)*.

Заметим, что Алешино "сотрясение" — понимание того, что именно здесь должно ему сказать нечто мальчикам — происходит именно при воспоминании об образе страдальческой, жертвенной, самопожертвованной любви **отца и сына**, символом которой становится в романе этот камень. Алтарь, место жертвенного заклания Отцом Сына, возможного лишь потому, что Они — Одно, прообразуется камнем, у которого обнимаются отец и сын, которые тоже — одно. Не случайно Снегирев постоянно называет Илюшечку "милый батюшка": сын становится отцом, а отец сыном, когда сын приближается к смерти — ибо от близости к Богу взрослеет человек. Этим "батюшка" Илюша соотносится, конечно, и с отцом Зосимой, и с Тем, чьим образом является священник в алтаре — с закланным за грехи человечества Иисусом Христом.

Здесь, казалось бы, возникает некоторое противоречие. Поминки Илюшины, то есть "тело" и "кровь" — его, да именно он и заклан за общий грех ненависти и разъединения (кидали друг в друга камни; он умирает от удара камнем в грудь). Но и Алеша очевидно является в романной иконе образом Христовым, причащая **словом**, проповедью единения и любви. Таким образом, на иконе оказывается два Христа. Но дело в том, что "Причащение апостолов" так обычно и изображается! Вот описание уже упоминавшейся мозаики Св. Софии Киевской в книге Н.А.Барской: "Оно располагается над алтарем, где священник претворяет хлеб и вино в тело и кровь Иисуса Христа. Видное молящимся, это изображение делает наглядным связь таинства, непосредственно совершаемого в самой церкви, с Христовым Заветом. На мерцающем золоте мозаик предстает, как и в самом реальном алтаре храма, покрытый алой индитией (покровом) престол. По обеим сторонам от него стоят стройные, спокойные, светлые ангелы. Как диаконы помогают в служении священнику, так они помогают Иисусу Христу. И рядом с каждым из них **дважды** изображен Спаситель: изображенный слева, протягивает Он чашу с вином, справа — благословляет хлеб" *(93)*. В троицком иконостасе "рядом с "Тайной вечерей" располагались еще

две иконы: на одной из них стоящий у алого престола, среди строений какого-то невиданно светлого храма, кроткий, нежный Иисус Христос раздает тихо склонившимся перед ним глубоко задумавшимся апостолам вино, на другой — хлеб" *(93)*. Соответственно изображалось "Причащение..." и на алтарных створках. Так что Достоевский, как всегда, удивительно точен.

Иконой "Причащение апостолов" заканчивается роман "Братья Карамазовы". Но это не единственная икона, присутствующая в эпилоге.

"Алеша вошел в комнату. В голубом, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки, Илюша. Черты исхудалого лица его совсем почти не изменились, и, странно, от трупа почти не было запаху. Выражение лица было серьезное и как бы задумчивое. Особенно хороши были руки, сложенные накрест, точно вырезанные из мрамора. В руки ему вложили цветов, да и весь гроб был уже убран снаружи и изнутри цветами, присланными ему чуть свет от Лизы Хохлаковой. Но прибыли и еще цветы от Катерины Ивановны, и когда Алеша отворил дверь, штабс-капитан с пучком цветов в дрожащих руках своих обсыпал ими снова своего дорогого мальчика. Он едва взглянул на вошедшего Алешу, да и ни на кого не хотел глядеть, даже на плачущую помешанную жену свою, свою "мамочку", которая все старалась приподняться на свои больные ноги и заглянуть поближе на своего мертвого мальчика. Ниночку же дети приподняли с ее стулом и придвинули вплоть к гробу. Она сидела, прижавшись к нему своею головой, и тоже, должно быть, тихо плакала" *(15, 190)*.

Здесь кратко обрисовываются подряд несколько икон, как бы знаменующих обратный ход времени: начинается этот ряд с указания на "Жен-мироносиц" (приславшие цветы на гроб Лиза Хохлакова и Катерина Ивановна), затем, при входе Алеши, как бы возникает "Положение во гроб" (двухфигурное, с Иосифом и Никодимом — вошедший Алеша и штабс-капитан), и, наконец, икона Пресвятой Богородицы — в жесте и позе Ниночки. Интересно, что есть икона, практически повторяющая именно описанные здесь жест и положение — это икона, именуемая Петровскою. На этой иконе головка Христа нарисована прак-

тически в положении лежа, Богоматерь обвила его руками и прижалась крепко щекой к Его щеке (см. *Чудотворные иконы Пресвятой Богородицы. История их и изображения. Составил протоиерей И.Бухарев. М., 1994. С. 145*). В этом движении времени от Воскресения к Рождеству — как бы знамение нового прихода, ожидание нового явления, которое — при дверях. Недаром же умерший мальчик носит имя "Илия" — имя того пророка, который должен был явиться перед Христом, и который пришел как Иоанн-Предтеча.

Но здесь еще и повторены романные иконы всех предыдущих романов. (Икона "Писца-евангелиста" прописана как бы внутри романной иконы "Братьев Карамазовых", ибо слово Алеши — благая весть о воскресении Илюши и о спасении их всех их любовью к "доброму мальчику".) Кратким абрисом, как бы перечнем романных икон всех предыдущих романов Достоевский, может быть, хотел указать — разрешение их всех, всего, что было им создано — здесь, в этом последнем его детище. А оно, в свою очередь, разрешается, как последним аккордом, иконой "Причащение апостолов".

Какою еще иконой мог заканчиваться роман, вновь несущий человечеству удивительную весть — о том, что все — Одно? Какою еще иконой мог заканчиваться роман, заключающий в себе сокровеннейшую мечту Достоевского: чтобы люди, наконец, научились быть неслиянны — чтобы мочь любить, нераздельны — чтобы не мочь ненавидеть, словом, "чтобы они были едино, как и Мы".

"Подросток"

"Не утерпев, я сел записывать..."

(Ф.М.Достоевский. "Подросток")

"Первую книгу написал я к тебе, Феофил..."

(Деян. 1, 1)

Как уже было сказано во введении к этой статье, икона в "Подростке" — самая неочевидная из всех романных икон Достоевского. Хотя, на самом деле, в "очевидности", то есть в "видности очами" ей никак не откажешь, что и

будет показано в своем месте. Ее же смысловая неочевидность связана с особым свойством этого романа, давно замеченным исследователями, но, кажется, так и не получившим достаточно удовлетворительного комментария. Я имею в виду многослойную "реальность" этого романа, где сюжетные события заключены как бы в несколько повествовательных рамок, опосредованы несколькими уровнями "отвлечения" от них, так что, право, кажется, что дело-то вовсе не в событиях, а именно в способах их последовательного "опосредования". Ю. Карякин многократно отмечал, что главное в "Подростке" — это процесс перевоспитания посредством припоминания и записывания. И это наблюдение указывает на совершенно особую роль слова в этом романе Достоевского. Обычно в его романах есть "дело", "поступок" и описывающее это дело, этот поступок слово — слово разной степени активности, часто (в том случае, если присутствует хроникер) настойчиво вторгающееся в область "дела", но все же сохраняющее свои специфические функции и сферы применения. В "Подростке" все не так, и если Ю. Карякин предполагает, что все не так уже в "Бесах" (ст. "Зачем Хроникер в "Бесах" *(Лит. обозрение, 1981, № 4)*), то делает это под явным гипнозом "Подростка". Ни в коем случае не берусь в этой статье разрешить загадку "Подростка" (а на наличие этой загадки указывало бы уже то обстоятельство, что многие исследователи (например, Г. Померанц) считают этот роман явной неудачей писателя — на многочисленных примерах было подтверждено, что так называемые "неудачи" Достоевского всегда оказываются неудачами его интерпретаторов). Но поскольку романная икона всегда связана с самым сердцем романного замысла, то некоторые наблюдения над "повествовательными" странностями этого произведения будут необходимы.

Когда речь заходит о том или ином обрамлении сюжетного повествования, ударными позициями будут начало и конец текста: всякие отклонения от этого правила будут нуждаться в объяснении. В конце, как было объявлено, мы имеем икону писца-евангелиста — о чем позже. Что же мы имеем в начале?

Во-первых, мы имеем сообщение о некоем предприятии: "Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще..." *(13, 5)*. Оставлю пока эту фразу без комментария, чтобы вернуться к ней чуть позже, ибо сейчас комментарий этот был бы слишком неожидан и неубедителен.

Во-вторых, обозначается цель этого предприятия: "Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о себе самом. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. **Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся"** *(13, 5)*. (Выделено мной.— *Т.К.*) Отваживаюсь на комментарий: мне кажется, что если бы авторы многочисленных Евангелий, написанных вскоре после Вознесения Иисуса или позже, решили объяснить цель своих действий, то первое объяснение, которого следовало бы ожидать, было в точности такое, как в выделенной фразе. Именно **пораженность совершившимся** была необходимым условием для всего последующего, в том числе — для распространения Благой Вести. Эта **пораженность** звучит и в начале Евангелия от Иоанна: "И Слово стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины; и мы видели славу Его, славу как единородного от Отца" *(Иоан. 1, 14)*.

В-третьих, способ осуществления: "Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот" — конечно же, выражает общий (с теми или иными отклонениями) принцип писания Евангелий. Но интересно, что в тексте заложены и "отклонения": "С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя бы и предпринимаемое единственно для себя. Размышления же могут быть даже очень пошлы, по-

тому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторонний взгляд" *(13, 5)*.

Упорное повторение: "для себя" — о записках, которые, как мы знаем из последних страниц романа, будут прочитаны, явно имеет в виду подчеркнуть не "литературные" цели изложения и, вообще, "другость" происходящего: "литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почел бы неприличием и подлостью" *(13, 5)*.

"Однако вот и предисловие; — заканчивает первую главку первой главы романа этот еще не представившийся "я" — более, в этом роде, ничего не будет" *(13, 5)*. Это тем более интересное заявление, что немедленно за этим последует вторая главка, содержащая еще одно "предисловие", но, действительно, совсем в другом роде, заключающее в себе уже не проблемы замысла, цели и метода, но жалобы на трудности исполнения. И, наконец, третья главка — еще одно "предисловие", заключающее в себе представление самого героя. Героя, который сам ставит в центр своего повествования другого героя, и настаивает на том, что роман этот — именно о другом герое.

Таким образом, в начале перед нами появляется свидетель, вестник, что еще подчеркивают заключительные слова первой главки: "К делу; хотя нет ничего мудренее, как приступить к какому-нибудь делу,— может быть, даже и ко всякому делу" *(13, 5)*. Здесь окончательно устанавливается, что **дело** появившегося перед нами есть **слово**, есть свидетельство, и именно этим делом он и собирается заниматься **на наших глазах**. Что немедленно и начинает происходить, ибо во второй главке перед нами — писец, человек в процессе записывания, озабоченный протеканием этого процесса: "дав себе слово уклоняться от литературных красот, я с первой строки впадаю в эти красоты. Кроме того, чтобы писать толково, кажется, мало одного желания. Замечу тоже, что, кажется, ни на одном европейском языке не пишется так трудно, как на русском. Я перечел теперь то, что написал..." *(13, 6)*. И лишь потом нам предстает действующее лицо, выдвигающее на

первый план другое действующее лицо. Именно не описываемыми событиями, не их характером, не взаимоотношениями действующих лиц (хотя здесь, несомненно, можно было бы отыскать интереснейшие параллели), но самим характером **предприятия**: дела-слова, и способом осуществления этого предприятия все это в высшей степени напоминает Евангелие от Иоанна: повествование от лица участника событий, отодвигающего себя на второй план и говорящего о себе в третьем лице, старающегося изображать лишь события, но не могущего избежать размышлений, наконец, числящего себя родившимся с обретения Бога своего: "А тем, которые приняли Его, верующим во имя Его, дал власть быть чадами Божиими, Которые не от крови, ни от хотения плоти, ни от хотения мужа, но от Бога родились" *(Иоан. 1, 12—13)*. (Вот и обещанный комментарий к "Первым шагам на **жизненном** поприще". Можно, конечно, сказать, что это устойчивое, принятое в определенном стиле речи выражение, но едва ли без излишней **смысловой** необходимости стал бы так выражаться человек, способный поднять историю по поводу Олиной записки с "жизненным дебютом". Апостолы же не могли считать "началом жизненного поприща" своего ничего, кроме момента их призвания.) Повествование в романе ведется от первого лица, но отстранение пишущего от действующего выражено прямыми словами: "Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова" *(13, 447)*.

Однако приведенные слова отстранения находятся уже в конце романа. Для анализируемого же теста первой главки характерен порыв — но без четкого осознания задачи (з а п и с ы в а ю л и ш ь п о т о м у, ч т о п о р а з и л о), характерно чрезмерное употребление местоимения "я" и очевидное доверие лишь к своему мнению и суждению, а, значит, склонность к тщеславию и опасение за производимое впечатление. Несмотря на прозреваемое сходство, перед нами картинка, настолько же отличающаяся от заключи-

тельной иконы, насколько вообще фотография в одиночестве пишущего юноши отличается от иконы евангелиста.

Надо сказать, что Аркадию вообще невозможно создать икону **одному**. Ибо евангелисты всегда изображались в виде зрелых, величавых мужей — но никак не отроков, не "подростков". Единственная икона, подходящая Аркадию "по возрасту" — это икона, изображающая старца Иоанна, диктующего текст Евангелия своему ученику Прохору. То есть, другими словами, для возникновения иконы необходимо, чтобы Аркадий стал передатчиком чужих слов — не как автор романа, в котором говорят персонажи, но как подчиняющийся чужой воле и чужому суждению, приходящему из реальности, в которой находится Аркадий-автор, а не Аркадий-герой.

Но именно это и происходит в конце романа! Здесь Аркадий **переписывает** выдержки из письма Николая Семеновича, своего воспитателя, то есть, практически — впервые — пишет под диктовку, записывает чужое суждение не внутри своего, но наоборот — давая ему завершающее значение, то есть помещая весь созданный им мир внутрь этого суждения. "Из письма этого сделаю лишь несколько выдержек, находя в них некоторый общий взгляд и как бы нечто разъяснительное" *(13, 452)*.

Не вдаваясь здесь в более скрупулезную интерпретацию имен, укажу лишь, что "Семенович" значит "слышащий Бога", а имена "Аркадий" и "Прохор" находятся в смысловой соотнесенности: "Аркадий" значит "из Аркадии", иносказательно — "пастух, пастырь"; "Прохор" — "руководитель хора", то есть, в сущности, тот же пастырь. Но есть в фигурирующих в тексте, непосредственно рисующем романную икону, именах и некоторая хитрость. Вот как представляет подросток того, чьи слова сейчас зазвучат, записанные Аркадием как бы под диктовку: "Я решился наконец спросить совета у одного человека. Рассмотрев кругом меня, я выбрал этого человека тщательно и критически. Это — Николай Семенович, бывший мой воспитатель в Москве, муж Марьи Ивановны" *(13, 451)*. Дело в том, что "Мария" значит, соответственно, "высокая, превознесенная", "Иоанн" — "Божья благодать". То есть "Марья Ивановна" — "превознесенная Божией благода-

тью". Но тогда "Муж Марьи Ивановны" можно прочитать как "муж, превознесенный Божией благодатью", а также увидеть здесь и вовсе указание на имя "Иоанн". Все это тем более вероятно, что никакой другой необходимости представлять уже неоднократно упоминавшегося в романе Николая Семеновича "мужем Марьи Ивановны" попросту нет.

Итак, перед нами уже есть записывающий "отрок" и диктующий "превознесенный Божией благодатью", "слышащий Бога".

Теперь описание одной из икон этого извода, изображенной на царских вратах церкви села Кострицы на Новгородчине, XVI века (Барская, стр. 168): "Иоанн представлен на острове Патмос диктующим Евангелие ученику Прохору. Золотисто-зеленые горки с пещерой в них обозначают место действия. На их фоне старец Иоанн, воздев лик и руку к небесам, словно внимает идущей оттуда истине и, протянув другую руку, передает ее сидящему перед ним и за ним записывающему Прохору".

У нас есть фигуры, но пока нет **жеста** Иоанна, жеста, поистине созидающего икону.

Но этот жест есть в самом тексте, записываемом Аркадием! Дело в том, что тема, которой посвящена чуть ли не большая часть выписок из письма,— это вопрос о возможности создания романа в современную эпоху и о том, каким будет этот роман. Но ведь это рассуждения, приличествующие лишь Автору, то есть тому, чей голос приходит из-за границ реальности, заключающей в себе автора-Аркадия и его воспитателя! Вот несколько выдержек из этих рассуждений: "Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. <...> Положение нашего романиста в таком случае было бы совершенно определенное: он не мог бы написать в другом роде, как в историческом, ибо красивого типа уже нет в наше время, а если и остались остатки, то, по владычествующему теперь мнению, не удержали красоты за собою. О, и в историческом

роде возможно изобразить множество еще чрезвычайно приятных и отрадных подробностей! Можно даже до того увлечь читателя, что он примет историческую картину за возможную еще и в настоящем. Такое произведение, при великом таланте, уже принадлежало бы не столько к русской литературе, сколько к русской истории. Это была бы картина, художественно законченная, русского миража, но существовавшего действительно, пока не догадались, что это — мираж. Внук тех героев, которые были изображены в картине, изображавшей русское семейство средневысшего культурного круга в течение трех поколений сряду и в связи с историей русской,— этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображен в современном типе своем иначе, как в несколько мизантропическом, уединенном и несомненно грустном виде. Даже должен явиться каким-нибудь чудаком, которого читатель с первого взгляда мог бы признать как за сошедшего с поля и убедиться, что не за ним осталось поле. Еще далее — и исчезнет даже этот внук-мизантроп; явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж; но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман" *(13, 454)*. Здесь, безусловно, слышен авторский голос, и не случайно столь щепетильные в таких случаях достоевисты часто позволяют себе цитировать эти строки как бы от лица самого Достоевского. Характерно, что голос этот апокалиптичен не только по отношению к романному миру, но и к той реальности, откуда он доносится: "Но увы! роман ли только окажется тогда невозможным?"

А вот эти строки кажутся прямо взятыми из "Дневника писателя": "Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти во всяком случае, еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться" *(13, 455)*.

Итак, если зрительно представить себе воссоздаваемую соотношением текстов картину, она будет следующая: Аркадий записывает слова, произносимые (они ведь для

нас — звучат, мы их как бы слышим) Николаем Семеновичем, который говорит их, как бы воспринимая их от Автора, находящегося за пределами всех реальностей романного мира (для романного мира — Бога). Жест восстановлен: Иоанн передает Прохору истину, слышимую им от Бога.

Вот тут и восстанавливается истинный смысл совершенного Аркадием дела — **слова**: сохранение увиденного и **весть о нем**: "Уцелеют по крайней мере хотя некоторые верные черты, чтоб угадать по ним, что могло таиться в душе иного подростка тогдашнего смутного времени,— дознание, не совсем ничтожное, ибо из подростков созидаются поколения..." *(13, 455)*. И тогда вместо "не утерпев, я сел записывать..." вдруг слышится: "Первую книгу написал я к тебе, Феофил..."

ТЕОДИЦЕЯ ОТ ИВАНА КАРАМАЗОВА

В литературе о последнем романе Достоевского твердо укоренилось одно убеждение, заключающее в себе два взаимосвязанных положения: 1) что ответ, данный в романе "не впрямую", в речах старца Зосимы, на обвинения, брошенные Богу Иваном Федоровичем, несравненно слабее самих обвинений, а если договаривать мысль до конца — вообще на них никак не отвечает; 2) что на эти обвинения вообще нет достойного ответа, что Достоевский это понимал, и что поэтому (цитирую недавно защищенную диссертацию Флореса Лопеса, получившую у отечественных достоевистов очень высокую оценку) "бунт Ивана Карамазова против миропорядка Бога, допускающего страдание невинных детей, есть также и бунт Достоевского"*.

Между тем Достоевский настаивал на том, что ответ ("непрямой") заключен-таки в главе "Русский инок", на том, что ответ этот адекватен вопросу и обвинению, но, как всегда, очень переживал, будет ли сказанное понято. Как всегда, переживал он не напрасно.

Как все помнят, говоря о том, что ответ предполагается непрямой, Достоевский имел в виду, что мировоззрение отвечает на мировоззрение, а не тезис на тезис. Для того, чтобы ответ был очевиден и убедителен, необходимо выделить главный тезис того и другого мировоззрения и посмотреть, в каком соотношении они находятся.

Здесь, кажется, пришло время ответить на тот вопрос, который задал мне еще на аспирантском экзамене Сергей Георгиевич Бочаров. А интересовало его мое мнение по поводу соотношения концепций автора в творчестве Достоевского, соответственно, Бахтина и Ветловской. Я ответила, как чувствовала, а именно, что они некоторым образом не противоречат друг другу (мне, между прочим, поставили

*Флорес Лопес Хосе Луис. Христианство Ф.М.Достоевского. Автореф. диссерт. на соис. уч. степ. канд. филол. наук. Москва, 1994. С.16.

"5". Представляю, какое впечатление произвел бы такой ответ в любой другой комиссии). Суть моего чувства состояла в следующем: безусловно, героям Достоевского (а вследствие этого — и многим его читателям) автор — не указ и не помеха, и в этом смысле, на этом уровне бахтинское описание романного универсума Достоевского вполне адекватно. Но из этого совсем не следует, что сам автор не знает истины, находится в сомнении и неуверенности и даже "бунтует вместе с Иваном Карамазовым". Автор, безусловно, знает истину и ни на миг в ней не сомневается. Проводя несколько неподобающее сравнение, скажу, что Достоевский занимает в своих романах, вернее, по отношению к своим романам, ту же позицию, которую Бог, в его представлении, занимает по отношению к созданному им миру. Из того, что Господь не желает видеть людей скучными, послушными учениками, но жаждет, чтобы они стали любящими Его и Его возлюбленными, давая им свободу воли и, соответственно, возможность восстать против Него, словом, из того, что Он позволяет людям бузить, как им хочется, вряд ли следует, что Он не знает истины. Нет, Он — есть Истина, и эта Истина разлита по всему Божьему миру, мир стоит на этой Истине. Вот именно так авторская истина разлита по всему миру, созданному Достоевским. И в этом смысле права Ветловская. Из того, что автор Достоевского (чуть было не сказала — Бог) совсем иной, чем автор Гоголя, из того, что он не говорит неправильно ответившему ученику: "Садись, два" — и не выставляет его на позор и посмешище перед всем классом, не следует, что он не знает правильного ответа или безразличен к нему. Но он не карает персонажа, не заставляет его плясать под кнутом своего гнева, создавая тем самым впечатление, что если бы его, этого надзирателя, не было, то можно было бы пошалить от души и с удовольствием. У Достоевского авторская истина проницает мир так же, как мир проницает Божия истина. А в этом случае автор (как и Бог) — не надзиратель и не карающая инстанция. Он только очень просит: "Не ходи туда, там — ложь". Ну а теперь скажите, если вы шли по дороге, но вдруг прельстились темной тропинкой в зарослях и, несмотря на умоляющее предостережение: "Не ходи туда, там яма" — все-таки пошли и в эту

яму свалились, можно ли считать, что вас наказали? То, что вы упали в яму, было всего лишь **следствием** вашего поступка, а не наказанием. Именно таково следствие отступления от истины в мире Достоевского. Именно поэтому он — истинно христианский писатель. Именно потому, что он — истинно христианский писатель, он так труден для понимания.

Чуть ли не самым цитируемым высказыванием Достоевского в эпоху господства социалистического реализма было: "Меня называют психологом. Я лишь реалист в высшем смысле". Как ни приспосабливали его для нужд момента, затемняя смысл, все же смысл высказывания остается прозрачным. Реалист в высшем смысле — реалист духовной реальности, то есть тот, для кого то, что позитивизм (далекий потомок номинализма — средневековой оппозиции реализму) считает сверхреальностью или, откровеннее, нереальностью, есть сама реальность. Для мышления, воспитанного позитивизмом, Достоевский так же труден, как для человека, лишенного цветового зрения, трудна живопись. Или картина, половину которой зритель не в состоянии увидеть. Безусловно, от этого возникнут некоторые сложности в понимании и некоторые перекосы в интерпретации. А видимая часть картины будет, безусловно, гораздо более впечатляюща, чем невидимая. Но если бы зрение наше привыкло к виду истины, которая разлита в мире романа, то даже сквозь лживые слова Ивана заметили бы мы ее сияние.

Из всего сказанного следует важный методологический вывод, который позволит нам определить правильность найденного позитивного тезиса. Это должно быть не только основание мировоззрения Зосимы, но и основной принцип существования всего романного универсума, а значит, этот же самый тезис в скрытом виде может быть отыскан и в противостоящей истине концепции Ивана, иными словами, обвинение Ивана Богу может быть опровергнуто внутри самого обвинения.

В двух указанных книгах ("Pro и contra" и "Русский инок"), а также при первом представлении противостоящих друг другу персонажей выявилось достаточно фундаментальных тезисов и контртезисов. Это и утверждение Зоси-

мы, что всего возможно достичь, даже веры, опытом деятельной любви, которому противостоит утверждение Ивана, что ближнего любить невозможно, что лицо человеческое убивает всякую любовь и что это — в натуре человека. Это и слова Зосимы о том, что все за всех виноваты, и если бы это узнали, так тотчас же настал бы рай, которым противостоят слова Ивана о том, что страдание есть, а виноватых нет. Ну и конечно, это прямая и непосредственная вера старца Зосимы в Бога и бессмертие души, каковой вопрос "еще не решен в Ивановом сердце".

Однако, несмотря на эту "нерешенность", Иван выступает и здесь с позиций, противостоящих позиции старца Зосимы, о чем — применительно к Великому инквизитору — догадывается в конце концов Алеша. И уже здесь Иванова позиция могла бы быть разбита логически: поскольку, принимая в начале существование Бога — необходимое для него, иначе ему не к кому было бы обратиться с претензий,— он ведет свое рассуждение в явном противоречии со своей главной посылкой. Здесь можно было бы провести имманентный анализ текста, но мне легче и удобнее было ввести позицию Ивана в некоторый философский контекст. Одно имя здесь уместно в силу того, что этому философу всю жизнь пришлось решать задачу, совершенно адекватную задаче Ивана — только с другого конца, ибо, в отличие от последнего, его исходной посылкой было сознание своей вины, абсолютно неискупимой. Другой философ вынужден был решать сходную задачу в условиях, адекватных тем, в которые поставил себя Иван — не вторгаясь в пределы метафизики. Решал он ее, кстати, опираясь на материал романов Достоевского. Я имею в виду Серена Киркегора и Михаила Бахтина.

Важнейшей проблемой для Киркегора была возможность "сделать бывшее небывшим". Он утверждал, что здесь — основа и начало веры. Ибо все, что **до** этого, не имеет к вере никакого отношения. Если Бог есть, он должен мочь сделать бывшее небывшим. Это абсурдно. Там, где возникает абсурд, и начинается вера. Повторю еще раз — она начинается **только** там. Надо сказать, что Киркегор и рассматривает свою проблему на материале, уди-

вительно сходном — и при этом прямо противоположном — тому, на который опирается Иван Карамазов.

Иванов тезис следующий: "Если Бог не может (а он, понятно, не может, ибо это невозможно — Иван, как мы помним, настаивает на своем "евклидовом" разуме), итак, если Бог не может сделать бывшее небывшим, то единственно возможный шаг — отказаться от Бога и не принять Его гармонии, основанной на прощении **за другого** неотмщенных и незаслуженных мук. И это, безусловно, самый мощный из возможных аргументов против всякой теодицеи. Оказывается, ответ на него можно получить, не вторгаясь в пределы метафизики, что и удалось сделать Михаилу Бахтину путем не важно какой умственной эквилибристики. Для того, чтобы решить проблему в рамках "евклидова" разума, оказалось необходимым сделать лишь одно движение, которое неспособен оказывается сделать Иван, а именно — признать всех людей принципиально равными* себе. (В этом и заключалась умственная эквилибристика Бахтина — ибо вне "метафизики", в пределах "евклидова" разума невозможно отыскать основания для такого равенства.)

Бахтин утверждает (и мне представляется, что это его главное положение), что внутренняя точка зрения принципиально **больше** внешней (ибо включает ее в себя, как момент, который может быть ею снят и преодолен). Любой анализ, оценка, интерпретация извне — не более чем "овнешняющее заочное определение". На вопрос, почему это

* Понятие "равенства" здесь должно быть оговорено, ибо слишком часто понималось иначе — в смысле, например, "равенства возможностей" и т. п. Здесь имеется в виду равенство людей в их духовных и душевных потребностях и способностях, т. е. то, что называется равенство людей перед Богом. Нужно признать равенство другого в обладании необъемлемым никем, кроме Бога, внутренним миром, способностью к душевной боли и страданию, равенство в обладании абсолютной ответственностью за себя пред Богом, равенство в обладании свободной волей. То есть — всеми теми качествами, которые так трудно признать за кем-нибудь, кроме как за собой, человеку, воспринимающему мир с точки зрения отношения "субъект — объект". Слишком многие способны признать "равенство возможностей", но слишком немногие не откажут другому в одинаковой с ними способности и **обязанности** понимать и страдать.

так, ответ может быть только один — его Бахтин и дает — потому что **жизнь не завершена**. Лишь после завершения, после последней точки жизнь может быть подвергнута тотальному истолкованию, ибо **пока жизнь продолжается** (и все тезисы Бахтина могут иметь основание лишь в этой посылке!) **бывшее — изнутри — может стать небывшим**! (Потому и невозможна тотальная интерпретация до смерти, что внутри жизни **нет** неотменимых поступков и событий.)

Но что же тогда остается от аргументации Ивана, если он отваживается заявить, что признает Бога и вечную жизнь?! Итак, для признания правоты Ивана необходимо одно условие, им скрытое и невысказанное (хотя он и проговаривается! это и делает в принципе возможным имманентное доказательство), но блистательно выполненное огромным большинством читателей XX века, а именно — **неверие в вечную жизнь**, то есть восприятие каждого из описываемых Иваном преступлений как последнего акта трагедии, после которого уже **ничего не будет**. То есть отказ Ивана от вечной жизни, возвращение Богу билета на вход в вечную гармонию,— то, что он пытается представить как свой вывод, на самом деле является его посылкой. А при таком замкнутом круге — если только проглядеть замыкание — аргументация во всех случаях будет выглядеть неприступной.

Но Ивану, как любому гениальному логицисту, в сущности наплевать на логику. И он прекрасно понимает, что не в стройности доказательств сила его аргументации, но в ее психологически неотразимом воздействии. А чувство, естественно возникающее при слушании примеров из его коллекции,— всеобщее. Это чувство боли. Чувство это может затем трансформироваться в двух различных направлениях, в зависимости от фундаментальной посылки, от основания мировидения слушающего. И вот этого, самого главного разделяющего тезиса, определяющего именно эмоциональный настрой романа, а значит — той божественной истины, на которой зиждется романный универсум, мы еще и не услышали, и я с трепетом решаюсь ее высказать. Потому что это старая как мир мысль, слабая и неясная, если только не ощутить ее однажды как непосредственное чувство. Великое достоинство романа Досто-

евского состоит именно в возможности такого непосредственного ощущения.

Тезис Ивана структурно выделен в самой его речи. Он заканчивается характерными и намекающими словами: "Но довольно об этом. Мне надо было лишь поставить тебя на мою точку" *(14, 216)*. После этих слов он, собственно, и переходит к массированному психическому воздействию — к фактам из своей коллекции. Но, видимо, и сами факты могут быть восприняты иначе (во всяком случае, у него есть такое опасение) без постановки слушателя "на его (Иванову) точку". Что же это за точка, о чем считает важным заговорить Иван перед своей profession de foi? А вот именно о своей и общечеловеческой (он настаивает на том, что это — свойство человеческой природы) **неспособности любить ближнего.** (На самом деле он настаивает на другом. Он настаивает на **невозможности ближнего**. На том, что ближнего вообще нет и не может быть.) Мы помним противостоящий этому тезис Зосимы: проповедь деятельной любви.

Опыт деятельной любви: каким образом он убеждает в бытии Божием? Прежде всего, в чем вообще убеждает опыт деятельной любви (или вообще любви, даже и недеятельной, если таковая бывает)? В том, что тебе может быть гораздо больнее от боли другого человека, чем от своей собственной, и гораздо радостнее от его радости, чем от своей. То есть он убеждает в **неотдельном** существовании людей, в неотгороженности их друг от друга, т. е. в единстве, в том, что они — ближние, в том, что они — одно. В чем убеждает опыт деятельной любви? В том, что доставляя другому радость или облегчение боли, ты в огромнейшей мере доставляешь их себе — т. е. в том, что хотя вы одно, но вам гораздо лучше, теплее, любовнее, чем одному, вы можете сделать друг для друга то, что не можете сделать для себя. Это и есть опыт рая, опыт нераздельности и неслиянности. Такое основание и положено в мире "Братьев Карамазовых". Это основание единства тела и души человечества. Мы одно не метафорически, а буквально, церковь — совокупность верующих — есть Невеста Христова и тело Христово (ибо муж и жена — в плоть едину). Адам раздробил свое тело, а Христос вновь сделал возможным ему собраться, поэтому Христос — Новый

Адам. Человечество — не метафизически, а физически одно тело и одна душа — неслиянно и нераздельно. Ветхий Завет знает об этом, как о принципе посмертного существования ("И приложился к народу своему").

Проповедь этого тела единого и выдвигает Достоевский как антитезу Великому инквизитору с его сообществом, построенным на идее **полной раздельности людей**. Именно таков основной тезис Ивана. Только в этом случае можно утверждать, что нельзя простить другому за другого. Но в том-то и штука, что простить надо **себе за себя**. Именно поэтому старец Зосима и советует Федору Павловичу "прежде всего не стыдиться". Стыд — это опыт отдельности. Чтобы научиться прощать ближнему, нужно научиться прощать себе.

Иван не может простить за другого именно потому, что тот для него принципиально и навеки другой. За себя всегда можно простить. Именно поэтому ответом Ивану служит обвинение мира в **уединении**.

Но в самой аргументации Ивана, также как и в аргументации Великого инквизитора (что прекрасно показал в своем докладе, прочитанном в 1995 году в Старой Руссе П.Фокин) заложена Достоевским мина, взрывающая все его здание. Дело в том, что центральное место в его коллекции занимают анекдоты об истязании **родителями детей**. То есть теми тех, о ком говорят: "плоть от плоти моей, кровь от крови моей", то есть об истязании **своей плоти и крови**. То есть — о самоистязании.

Это трудно понять, и в это трудно поверить. Иванова уверенность в том, что другой есть **другой**, а не он, имеет слишком давнюю историю и слишком широкое распространение. Эта уверенность присутствует уже в сцене ответа Богу, когда Адам указывает на Еву, как на виновницу происшедшего, отводя обвинение от себя. Здесь налицо сознание того, что они — не одно и то же, что они — разное, отдельное. Такое сознание тем более замечательно, что нам только что было рассказано о создании Евы из ребра Адама, то есть было подчеркнуто их единство, нераздельность, плотская связь (это когда болит — то у обоих). В сцене ответа Богу Адамом уже явно предполагается, что то, что больно ей, ему не больно, то, что вредно ей, ему не

вредно. Именно это произвольное допущение и стало впоследствии источником всех "антитеодицей", ибо уверенные в своей разобщенности люди обвиняли Бога в страданиях, которые они причиняли друг другу. Но что должен делать Бог, если сумасшедший, которого Он наделил к тому же свободной волей, наносит себе раны в твердой уверенности, что перед ним его злейший враг? Кому предъявлять обвинение, если члены тела, решив, что каждый из них сам по себе, начали бороться друг с другом и уничтожать друг друга, забыв, что не могут существовать один без другого?

Но ведь есть напоминание. Чудовищное сладострастие мучительства, возрастающее от малости и беззащитности жертвы (а малость и беззащитность являются лишним указанием на ее **неотдельность**), возрастающее от близости жертвы мучителю (истязание родителями детей). Иван это хорошо понимает и подчеркивает: "Ко всем другим субъектам человеческого рода эти же самые истязатели относятся даже благосклонно и кротко как образованные и гуманные европейские люди, но очень любят мучить детей, **любят даже самих детей в этом смысле**. Тут именно незащищенность-то этих созданий и соблазняет мучителей, ангельская доверчивость дитяти, которому некуда деться и не к кому идти, вот это-то и распаляет гадкую кровь истязателя" *(14, 220)*. Так вот, само это сладострастие **свидетельствует о неразрывной связи**, существующей между людьми. Невозможно испытать наслаждение, мучая того, чьей боли ты не ощущаешь. Недаром садо-мазохистский комплекс есть нечто единое: причинение боли себе и причинение боли другому есть, по сути дела, одно и то же. Наслаждение "чужими" страданиями и мучениями — это, может быть, самый последний способ, которым человек может ощутить свою неотдельность. Может быть, именно поэтому наслаждение это столь сильно. Точно так же, как не чувствующий уже направленной на него любви тем острее ощущает сладострастие собственного унижения. Оно тоже позволяет ощутить свою связь с другими.

Это своего рода следствие чрезмерно ослабленных связей. Необходимо крайнее натяжение, чтобы опять эту связь почувствовать. Когда резинка слишком уж разболталась, надо очень далеко отвести два шарика друг от друга, чтобы

вновь возникли центростремительные силы. Когда ты привык быть один, нужно очень мощное отторжение ото всех, чтобы вновь ощутить, как тебя к ним тянет. Это состояние слишком знакомо героям Достоевского и называется "сладострастие унижения". Есть и сладострастие любовной ссоры: Катерина Ивановна и Иван Федорович — "два влюбленные друг в друга врага": только мучая друг друга, они могут ощутить свою связанность друг с другом. Поэтому же суть вообще соблазна и похоти в разности. Надо обозначить разность и подчеркнуть ее — для усиления желания к ее преодолению (Федор Павлович это хорошо знает — когда о "поломоечках" рассуждает). "Недоступность" разжигает страсть, в то время как истинная недоступность, вне сомнения, ее бы уничтожила. "Недоступность" и есть сила натяжения в резинке — тем больше, чем дальше разведены концы. Истинная недоступность — это когда резинка порвалась. Катерина Ивановна и Иван Федорович — наиболее уединенные лица в романе, не считая Смердякова.

Смердяков, как известно, в детстве любил вешать кошек, чтобы потом их похоронить по церковному обряду. "Он надевал для этого простыню, что составляло вроде как бы ризы, и пел и махал чем-нибудь над мертвою кошкой, как будто кадил. Все это потихоньку, в величайшей тайне" *(14, 114)*. Это не просто святотатство. Может быть, это вообще не святотатство. Может быть, только через их муки мог ощутить этот отверженный от **общей плоти**, а ее олицетворяет в романе Лизавета Смердящая, крепкая и румяная всеобщая любимица, совсем будто лишенная не только рассудка — самого мозга, так вот, только через их муки мог ощутить Смердяков свое единство с ними и тем "приложить их к себе" (в том смысле, в каком Библия говорит: "Приложился к народу своему"). Это и выражается ритуалом "церковного", соборного погребения. При этом характерно, что он выбирает для них ту же символическую смерть, какую потом изберет для себя: он отрывает их от общего тела (перекрывает воздух, которым все — одним — дышим), чтобы приложить к телу своему.

Единая плоть затопляет роман, соединяя всех в одно общее тело. В таком свете становится очень понятным то, что происходит с телом старца Зосимы после смерти его.

Более всех при жизни ощущавший эту общую плотскую связь, умилявшийся над зверем лесным и птицей небесной, могущий почувствовать мысли и чувства другого как свои, услышать издалека идущее чужое письмо, знающий точно, что всякий за всякого виноват, потому что все — одно, он источает общий запах смердящей плоти, запах ото всей единой плоти, ибо от его **отдельного** тела и невозможно было, и неоткуда было изойти такому запаху. Он слишком связан с плотью всякого человека и всякого зверя, и самой земли, проклятой за человека в начале времен, но славящей Бога в самом смраде своем. (Кстати, "Лизавета Смердящая" буквально значит: "Почитающая Бога (*евр.*) Смердящая", то есть, в сущности, "почитающая Бога плоть".)

Вот от этой чтущей Бога в самом смраде своем плоти и отколупывается малый кусочек ("Павел" и есть "малый" (*лат.*)), нарушающий цельность ее и целостность и тем убивающий ее,— Лизавета Смердящая умирает в родах. Всякое настаивание на своей отдельности и безгрешности есть покушение на общую плоть, всякий отпавший несет ей смерть, но кара его велика, ибо легок любой грех, разделенный со всеми, но непереносим даже самый маленький грех, взваленный лишь на собственные плечи.

Уединение Ивана и Смердякова показано в романе именно как презрение и отвращение к плоти. Иван, не подобрав другого слова, закричит Алеше: "Я не хочу, чтобы меня **смерды** хвалили!" Смердяков вообще хочет забыть, что он "от Смердящей (то есть — от Плоти!) на свет произошел", и, по словам Григория, "бунтует против своего рождения". Он особенно чистоплотен и пристрастен к помадам и духам, желая окончательно отделаться от Смердящей. Сквозь весь роман проходит намек на его, так сказать, скопчество от рождения — то есть отторженность от общей плоти действительно абсолютная.

У того, кто отделил себя ото всех, поверил в свою отдельность — 2 пути: во-первых, дальнейшее расслоение (Иван и черт); во-вторых, исчезновение в ничтожестве, истребление без воскресения, "чтобы никого не винить" — ибо жизнь есть ад и сжигающая злоба, когда винишь всех, кроме себя. Смердяков этого не выдержал. Иван, чтобы обвинить себя, породил черта.

Смердяков — доказательство Ивану, что он не отдельный. Иван хотел мыслить уединенно и гордо, но ближние его немедленно отравляются его мыслями. "Он приблизил к себе лакея Смердякова". Голова подумала, рука сделала. Они — одно. Поэтому Иван, намереваясь попросту избить Смердякова и уж во всяком случае не обращать на него внимания, самым кротким и доверительным образом вступает с ним в разговор (Гл. VI. Пока еще очень неясная). Есть некоторая безысходность в обнаружении того, что мерзавец, которого убить бы мало — ты сам. Руки опускаются, и смиряешься — пока не дошел до того, чтобы биться головой о стену.

Но увидев единство плоти даже в отрицающих это единство, вернемся к Ивановой коллекции. Иван все время подставляет другие слова, чтобы правда стала ложью хоть на миг. Выдвигая свое первое, незыблемое для гуманистического сознания положение о **невинности** новорожденного, он на самом деле утверждает полную **отдельность**, обособленность каждого вновь пришедшего человека от всего человечества. Он для того и останавливается на одних детях, что их отдельность кажется ему очевидной, легче всего доказуемой. "Дети, пока дети,— утверждает он,— до семи лет, например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой" *(14, 217)*. Но тут-то и попадает он в свою же ловушку, ибо младенец — и это явлено нам очевидно — наиболее неотделен и не только однократно получил свою жизнь от другого человеческого тела, но и может поддерживать ее долгое время лишь будучи неотделимым от него. Возможность замены матери кормилицей (как это, кстати, было в случае с младенцем Смердяковым, да и все братья Карамазовы воспитывались так, что успели "сменить по нескольку гнезд") показывает ни что иное, как **общность** человеческого тела, от которого младенец происходит и в неразрывной связи с которым существует. Будучи отторгнут от общего тела, младенец умирает, как умирает отрезанный от руки палец, срезанный с куста цветок. Возможность иметь кормилицей не человека, но зверя раздвигает границы общего тела до общности со всякой земной тварью.

И вот здесь удивительно то, что **все** (!) факты Ивановой коллекции основаны на страданиях или непосредственно от близких или близких за близких. Если композиционный и смысловой центр его коллекции составляют факты истязания родителями детей, то начинает он с подвигов турок в Болгарии. "Эти турки, между прочим, с сладострастием мучили и детей, начиная с вырезывания их кинжалом из чрева матери, до бросания вверх грудных младенцев и подхватывания их на штык в глазах матерей. На глазах-то матерей и составляло главную сладость" *(14, 217)*. С.Грофф, между прочим, утверждал, что в ситуации геноцида люди становятся особенно склонны к подобным преступлениям. Беременная и кормящая мать — слишком очевидное свидетельство единства тела человечества. Это свидетельство необходимо истребить, нужно показать себе отдельность и "другость" другого, чтобы возможно было совершать то, что требуется подобной ситуацией.

Но Иван совершает то же, что и помянутый турок, вырезая младенцев из общего тела человечества, чтобы поставить их ему же укором, чтобы представить их его же грехом. И все же он чувствует, что не добьется желаемого результата, если не поставит в центре не страдания только ребенка, но страдания ребенка и еще больше — матери за ребенка. Именно они и составляют "рамку" коллекции, ибо с них начав, он ими и заканчивает, пустив псов разорвать ребенка **на глазах у матери**. И именно сделав упор на страдание ближнего за ближнего, Иван и добивается от Алеши "нелепости" — его восклицания: "Расстрелять!" По восторгу, который охватывает Ивана при этом Алешином восклицании, видно, что сюда он и вел, и что если окончательной его целью было взбунтовать Алешу против Бога его, то первым шагом к этому, несомненно, должен быть признан бунт против ближнего его. Потому что ответить таким образом можно было, лишь поверив на миг, что другой есть другой, а не ты, и виноват за себя, а ты не причастен его вине. Вспомним, что это была именно та точка, на которую Иван хотел поставить Алешу в самом начале своего объяснения. Именно против этого и предупреждает старец Зосима, говоря, что не может быть ближний ближнему судьей, но лишь соносителем греха его, и что лучше, ибо

душе легче, и совсем принять на себя "чужой" грех, чем отказаться нести его вместе с совершившим.

Характерно, что даже когда речь идет вообще не о человеке, а о лошаденке, которую сечет русский мужик, их близость, их кровное родство обозначены в романе в словах капитана Снегирева, утверждавшего, что "русский мальчик так и **родится** с лошадкой". (Невольно вспоминается индийский миф, повествующий о создании человека из тела бога Вивасвата, рожденного безобразным, круглым. Из отсеченных кусков его тела возник слон. Слон и человек для индийцев, таким образом даже не братья родные, но просто части одного целого, единое разделенное тело. Именно так и звучит приведенное высказывание в романе Достоевского.)

Удивительно, что Достоевский с такой потрясающей наглядностью сумел показать неважность того, с какой стороны, по чьей инициативе происходит отторжение части от общего тела — это отторжение абсолютно равнозначно по ближайшим последствиям для "злодея" и "жертвы". Илюша Снегирев только наполовину умирает потому, что его убили. На другую половину он умирает потому, что убил сам. Недаром все усилия мальчиков и Алеши направлены на то, чтобы найти Жучку — это одно могло бы его спасти. Именно потому такое символическое значение в романе приобретает кроватка больного Илюшечки — это место, где вновь соединяются два глобальных разрыва. Илюша в окружении мальчиков и Алеши, обнимающий вскочившую на его постель Жучку,— зримый облик выздоравливающего мира, лицо которого еще изборождено шрамами, но нет на нем уже зияющих язв.

Раскольников в другом романе **с несомненностью чувственного восприятия** знал, что убив старуху, отрезал себя от всякого человека, а вернее — от общего тела человеческого, и чувствовал непрерывно, что умирает, задыхается, потому что "надо бы воздуху", а откуда его взять отрезанному пальцу?

Умирает Иудиной смертью (именно от удушья (!)) убийца Смердяков, "чтобы никого не винить" — как прочитал его предсмертное послание хорошо памятный всем достоевистам Василий Беляев ("Смерд Яков"). Вообще, метафизически, жизненная задача Беляева (я не могу назвать это

иначе) кажется мне очень важной. Это чудо, что был рожден человек, способный **полюбить** Смердякова. Он, наверное, мог бы преодолеть вечную отторженность от человечества, которую тот закрепил своим самоубийством, если бы — и вот здесь тоже удивительная черта — не свернул на путь самого Смердякова и не стал вместе с ним "винить всех", пытаясь переложить бремя ответственности на плечи всех прочих героев романа. Между тем именно это "винить всех" так непереносимо, что человек не в силах этого вынести, не задохнувшись. Удивительно, но признание собственной вины делает вновь проходимыми, освобождает воздухоносные артерии от человечества к человеку, намертво стягиваемые отстаиванием собственной правоты. Пока Беляев будет следовать по пути Смердякова, ему не вернуть его к людям и к жизни.

И тут я опять хочу вернуться к Ивановой коллекции и сказать, что она начинается не сначала. Был еще один изверг и садист, фанатик и изувер, который потащился приносить в жертву светлого, милого отрока, причем, приносить его в жертву Богу, который не почитался ни одним человеком на земле, кроме него самого, в жертву своей фантазии, галлюцинации, навязчивой идее, не подкрепленной ничьим иным опытом и свидетельством.

Я говорю о том же, о ком, решая сходную задачу, говорил Киркегор. Я говорю об Аврааме. Иван хитер и пронырлив. Он говорит о болезни, и ему не нужно, чтобы было видно, что у нее общий корень со здоровьем. Авраам чудовищно бы ему мешал, ибо сделал бы очевидным то, что нужно скрыть Ивану — человеческую неотдельность. Ведь Авраам, покушаясь формально на другого, покушается больше, чем на самого себя — на свое **все**, на душу и тело свои, в которых обещано ему было пребывать во веки веков. (И сказано ему об этом было: "Размножу **тебя**".)

Удивительно не то, что об Аврааме не вспомнил Иван. Удивительно, что о нем вспомнил Достоевский и нарисовал в начале романа сцену, абсолютно по эмоциональному строю адекватную тому событию, показав и реакцию на это событие человека постороннего — такого, каким хочет сделать себя Иван. Речь идет о единственном эпизоде, в котором запомнил Алеша Карамазов свою мать. "Он запо-

мнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, перед ним зажженную лампадку, а перед образом на коленях рыдающую как в истерике со взвизгиваниями и вскрикиваниями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице... и вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге" *(14, 18)*.

Иван настаивает на человеческой отдельности так же, как настаивает на ней его герой — Великий инквизитор. Но автор поэмы, Иван, заканчивает ее поцелуем. Почему Христос целует Великого инквизитора в уста? Это не жест прощения или благословения, поцелуй в уста имеет одно-единственное значение — это жест соединения. Поэтому и вздрагивает старик — ему напомнили, что все — одно, один. А если так, то план его нелеп и невозможен, как нелепо и невозможно любое разделение в человечестве. Он пытается отделить Христа ото всех, оградив его стенами каменными, заточив в темницу. Поцелуй показывает ему, что Того, Кто един со всеми, нельзя отделить никакими стенами. Поэтому он выпускает Христа, а сам "остается", как скажет Иван — остается в темнице отделения и обособления — и любой шаг из нее, как заметил П. Фокин, будет шаг за Христом.

Потому что в требовании возлюбить ближнего как себя заключена не только мера любви, но и качество любви: именно так, как себя, а не **как другого**. Ты же не захотел себе блаженно-радостного существования, основанного на лжи и зависимости, ты предпочел боль, и страдание, и печаль, но знание и самостояние. Так не пожелай другому того, чего не пожелал бы себе. На основании того, что другой меньше и беззащитнее, не делай его ничтожнее. Малость и беззащитность надо оберегать не ложью. Их надо оберегать ото лжи. Смирись с тем, что другой — это ты сам. И потому он не меньше тебя. И тогда боль твоя за "другого" станет знамением Славы Божией и предчувствием жизни будущего века, а не злобным вызовом несуществующему божеству в преддверии вечной смерти.

ФАНТАЗИЯ НА ТЕМУ БИОГРАФИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Тема, на которую я хочу заговорить, слишком несвободна от всяческих коннотаций, чтобы у меня была надежда на то, что меня спокойно и доброжелательно выслушают. И все же, видимо, пришло время заговорить. Предположение, которое я хочу высказать, имеет своей целью вовсе не возбуждение ажиотажа вокруг возможного события в жизни Достоевского, события, о котором нет, на данный момент, никаких положительных сведений, более того, на появление таких сведений нет никакой надежды. Но если, тем не менее, нечто подобное имело место, вновь возникает проблема уровня интерпретации, адекватности прочтения текстов. Возникает новое смысловое поле, открывается другой уровень проблематики, многие устоявшиеся мнения и хрестоматийные тексты потребуют пересмотра и переосмысления. Когда возникает вероятность обнаружения того, что текст может быть прочтен иным образом, при этом более адекватно авторскому замыслу, можно рискнуть.

Есть и еще одно обстоятельство, которое весьма меня ободряет. При отсутствии прямых доказательств, при отсутствии самой надежды на их появление, есть некоторое косвенное доказательство, состоящее в том, что масса фактов из жизни Ф. М. Достоевского, весьма странных и никак между собой не связанных, получает свое объяснение и оказывается в непосредственной связи друг с другом, если только мы допускаем наличие этого события в его жизни.

Итак, суть моей фантазии заключается в том, что мне представляется весьма вероятным участие Достоевского в масонской организации, вероятнее всего — в период его вхождения в дуровский кружок, достаточно глубокое знакомство с ее идеей, затем разрыв, свидетельством которого, по моему мнению, стало знаменитое письмо к Н. Д. Фонвизиной, кстати, жене масона, письмо, странное и по своему содержанию, и потому, что это — единственное извест-

ное его письмо к Н.Д.Фонвизиной, и по обстоятельствам публикации этого письма. После разрыва Достоевский медленно и мучительно преодолевал последствия своего заблуждения (а он, очевидно, считал произошедшее тогда заблуждением — и — роковым), что нашло отражение в его пяти великих романах, повлияло на их проблематику, а как минимум в одном случае — **определило** проблематику романа.

На нескольких страницах тезисов к докладу я, конечно же, не ставлю своей целью хоть сколько-нибудь подробно описать свою фантазию, ни показать ее следствия для интерпретации произведений Достоевского. Моя задача — поставить вопрос, а не решить его. Я лишь укажу на некоторые свидетельства, оговорки и упоминания, которые, как мне кажется, могут служить доказательством некоторой жизнеспособности моей фантазии.

В воспоминаниях о Ф.М.Достоевском А.И.Савелева, служившего дежурным офицером в Главном инженерном училище (располагавшемся, как все прекрасно знают, в Михайловском замке, здании, плотью и кровью связанном с масонской традицией), есть строки, которые вряд ли можно воспринять буквально в духе высказанного предположения, но тем не менее весьма замечательные и, может быть, намекающие на большее, чем в них высказано: "Федор Михайлович был из тех кондукторов, которые строго сохраняли законы своей almae mater, поддерживали во всех видах честность и дружбу между товарищами, которая впоследствии между ними сохранялась целую жизнь. **Это был род масонства, имевшего в себе силу клятвы и присяги**" *(Ф.М.Достоевский в воспоминаниях современников. В 2-х тт. Т. 1. М., 1990. С. 164)*. Если вспомнить о том, что незадолго до вступления Достоевского в инженерное училище там существовало содружество Брянчанинова, Чихачева и Фермора, подробно описанное в повести Н.С.Лескова "Инженеры-бессребреники" и представлявшее собой "очень оригинальное и благородное направление, которое можно назвать стремлением к безукоризненной честности и даже к святости", то оговорка Савелева получает некоторое подкрепление. Если учесть при этом, что члены этого содружества, кроме бескорыстности

и стремления быть в своем роде деятелями, отличались некоторым отвращением от государственной службы, особенно от службы военной, то вряд ли их религиозность предстанет как ортодоксальное православие и, напротив, будет очень напоминать масонские установки и стереотипы социального поведения, знакомые нам по русскому XVIII веку — началу XIX века.

Теперь хочу напомнить хорошо всем известный эпизод из воспоминаний С.Д.Яновского, который необходимо здесь привести целиком — ибо в виду моей фантазии он приобретает весьма "фантастический" оттенок.

"Теперь — пишет Яновский — я приступаю к характеристике того Федора Михайловича, который явился и предо мною в конце 1848 года как будто иным если не по существу, то, по крайней мере, по внешности. В чем заключалась эта перемена? как она совершилась и что было ее причиной? Вот вопросы, на которые я постараюсь дать по возможности близкие к истине ответы. Вся перемена Федора Михайловича, по крайней мере в моих глазах, заключалась в том, что он сделался каким-то скучным, более раздражительным, более обидчивым и готовым придираться к самым ничтожным мелочам и как-то особенно часто жалующимся на дурноты. Совершилась эта перемена если не вдруг и не неожиданно, то и не в очень длинный промежуток времени, а так примерно в течение двух-трех недель. Причиной же всего этого было, как впоследствии он сам мне сказал, сближение со Спешневым, или, лучше сказать, заем у него денег. До этого обстоятельства Федор Михайлович, разговаривая со мною о лицах, составлявших кружок Петрашевского, любил с особенным сочувствием отзываться о Дурове, называя его постоянно человеком очень умным и с убеждениями, нередко указывал на Момбелли и Пальма, но о Спешневе или ничего не говорил, или отделывался лаконическим: "Я его мало знаю, да, по правде, и не желаю ближе с ним сходиться, так как **этот барин чересчур силен и не чета Петрашевскому"** (выделено мной.— *Т.К.*). Я знал, как Федор Михайлович самолюбив, и, объяснив себе это нерасположение тем, что, знать, нашла коса на камень, не настаивал на подробностях. Даже и в то время <...> я говорил, что не

вижу никакого органического расстройства, а следовательно и его старался уверить в том, что это пройдет. Но на эти-то мои успокоения однажды Федор Михайлович мне и ответил: "Нет, не пройдет, а долго и долго будет меня мучить, так как я взял у Спешнева деньги (при этом он назвал сумму около пятисот рублей серебром) и теперь я с ним и его. Отдать же этой суммы я никогда не буду в состоянии, да он и не возьмет деньгами назад; такой уж он человек". Вот разговор, который врезался мне в память на всю мою жизнь, и так как Федор Михайлович, ведя его со мною, несколько раз повторил: "Понимаете ли вы, что у меня с этого времени есть свой Мефистофель", то я невольно ему и теперь даю такое же фатальное значение, какое он заключал в себе и в то время. Я инстинктивно верил, что с Федором Михайловичем совершилось что-то особенное" *(Указ. изд., Т. 1. С. 247—248)*.

Здесь, казалось бы, назревает противоречие, ибо зачем говорить о странностях в инженерном училище, если относить роковой эпизод к моменту заема у Спешнева. Однако в кружке Петрашевского, в кружке Бекетовых, который до того посещал Достоевский, было немало его однокашников. Если же помнить о различии, видимо, существующем между иоанновским и андреевским масонством, то этот момент вторичной аффилиации перестает вызывать удивление. Что же касается возможного соображения о том, что за "аффилиацию" денег не берут, то здесь уместно было бы вспомнить ответ, данный на подобное же возражение Кириллова Петром Степановичем Верховенским: "Берут иногда". Видимо, Федор Михайлович знал, о чем писал.

Чтобы закончить с теми событиями, которые могли иметь отношение к Михайловскому замку, приведу одно наблюдение, встретившееся мне в кандидатской диссертации Е.Трофимова: "Аскетика Брянчанинова отличается суровой трезвостью, сильным ощущением человеческой греховности, категорическим и резким осуждением ее, зиждется на страхе <...> В то же время его "Слово о смерти", по очень смелому и нарочито неожиданному заявлению Г.В.Флоровского, "построено так, как если бы не было воскресения" *(С. 122)*. И далее, на стр. 124: "Надо признать, что он (Достоевский.— *Т.К.*) явно полемизирует

с аскетикой, подобной учению еп. Игнатия Брянчанинова. Трудно сказать, направлена ли полемика <...> против автора "Слова о смерти", но ее наличие очевидно". Вряд ли нужно доказывать, что все высказывание автора диссертации об аскетике Брянчанинова, включая процитированное "заявление" Флоровского, могло бы быть целиком отнесено к концепции Великого инквизитора Ф.М.Достоевского. А в романе "Братья Карамазовы" непосредственно после profession de foi Великого инквизитора происходит любопытный с нашей точки зрения диалог между братьями, из которого позволю себе привести лишь необходимейшие цитаты. "— Да стой, стой,— смеялся Иван,— как ты разгорячился. Фантазия, говоришь ты, пусть! Конечно, фантазия. Но позволь, однако: неужели ты в самом деле думаешь, что все это католическое движение последних веков есть и в самом деле одно лишь желание власти для одних только грязных благ. Уж не отец ли Паисий так тебя учит? — Нет, нет, напротив, отец Паисий говорил однажды что-то вроде даже твоего... но конечно, не то, совсем не то,— спохватился вдруг Алеша. <...>" И далее — Иван: "Кто знает, может быть, этот проклятый старик, столь упорно и столь по-своему любящий человечество, существует и теперь в виде целого сонма многих таковых единых стариков и не случайно вовсе, а существует как согласие, как тайный союз, давно уже устроенный для хранения тайны, для хранения ее от несчастных и малосильных людей, с тем чтобы сделать их счастливыми. Это непременно есть, да и должно так быть. Мне мерещится, что даже у масонов есть что-нибудь вроде этой же тайны в основе их и что потому католики так и ненавидят масонов, что видят в них конкурентов, раздробление единства идеи, тогда как должно быть едино стадо и един пастырь... <...> — Ты, может быть, сам масон! — вырвалось вдруг у Алеши" *(Т. 14. С. 237, 239)*. На случай, если бы читатели не заметили сказанного Алешей, Достоевский вложил в уста Дмитрия следующую фразу: "У Ивана Бога нет. У него идея. Не в моих размерах. Но он молчит. Я думаю, он масон. Я его спрашивал — молчит. В роднике у него водицы хотел испить — молчит" *(15, 32)*. Кстати, глава, заключающая в себе эти знаменательные слова Дмитрия (и

еще много не менее важных с точки зрения моей фантазии), называется "Гимн и секрет".

Между прочим, из высказывания Ивана Карамазова можно было бы заключить, что часть антикатолических инвектив Достоевского должна быть отнесена по иному адресу. В связи с этим еще более загадочный вид получает тревожившее стольких исследователей исступленное выступление князя Мышкина против католицизма на вечере у Епанчиных. (В данном случае я имею в виду и высказывание Ивана о возможном соперничестве между "конкурентами".) Кстати, в романе "Идиот" слово "масон" использовано всего один раз, но в довольно своеобразном контексте. Коля приходит к князю после "самоубийства" Ипполита и рассказывает, кроме всего прочего, и о том, что, генерал предупредил его насчет господина Фердыщенко. "Неужто? Впрочем... для нас ведь все равно.— Да, без сомнения, все равно, мы не масоны!" *(8, 367)*. Я уже несколько раз писала об этом, и настаиваю и теперь на том, что у Достоевского имеет значение для интерпретации произведения любая реалия, в том числе и употребленная в тексте с отрицанием. Но, помимо этого, можно задать себе вопрос, что должно было придти в аналогичной ситуации в голову старому заговорщику и государственному преступнику, каковым был Достоевский? Что было бы естественно ответить его герою в ситуации, когда его предупреждают о стукаче? "Мы не заговорщики. Мы не тайное общество". И т. д. Он, почему-то, использует именно это слово.

Здесь, пожалуй, уместно будет ответить на вопрос, уже задававшийся мне после того, как прозвучал доклад. Почему мы знаем точно о связи с масонами декабристов, и нам ничего не известно о связи с ними петрашевцев? Ответ очень прост. В 1822 году рескриптом Александра I масонские ложи были закрыты. Дальнейшая их деятельность в пределах Российского государства была незаконной и противозаконной. Кстати, и с декабристами все не так просто. Дело в том, что на следствии они часто заявляли о выходе своем из лож еще до закрытия их правительством. Берендтс Э.Н. в своей книге "Масонство или Великое царственное искусство братства вольных каменщиков как культуроисповедание" *(СПб., 1911)* пишет: "Оказывается, что

весьма многие декабристы были масонами; часть из них оставила масонство еще до закрытия лож правительством, вероятно, не удовлетворяясь несколько пассивной ролью масонства и тяготея к вопросам исключительно политическим" *(С. 64)*. Однако характерно, что сведения о выходе из лож многих декабристов взяты из их показаний на следствии! В связи с этим вновь актуализируется вопрос, поставленный в свое время Н.Эйдельманом и Ю.Лотманом (на который последний ответил очень красиво), а именно: почему декабристы так много говорили на следствии? Всем памятно, что Лотман рассмотрел это как историко-культурный тип поведения, соответствующий романтически осмысленному классицизму: как потребность в зрителе, необходимость жить "пред очами" — если не современников, то потомков.

Но штука в том, что говорить много можно в двух случаях: во-первых, когда хочешь что-то сказать; во-вторых, когда хочешь что-то скрыть. Во втором случае, если необходимо нечто скрывать даже ценой свой жизни, многоговорение, выдача товарищей и т. д. получают сильный практический смысл. В связи с этими соображениями позволю себе привести еще одну цитату из книги Э.Н.Берендтса: "Любопытно, что ответы, дававшиеся масонами при их допросах о сохранении ими масонских знаков после запрещения масонства, были весьма схожи друг с другом: все эти лица ответили, подобно Пестелю, что они не уничтожали масонских знаков, так как в правительственном запрещении масонства об этом не было упомянуто и они не придавали знакам значения. Однако эти знаки весьма бережно сохранялись бывшими масонами вместе с масонскими бумагами и патентами" *(С. 65)*.

Теперь еще несколько цитат, касающихся человека, ставшего близким Достоевскому уже после возвращения того с каторги, но имевшего некоторое отношение к кружку Петрашевского еще при самом начале его деятельности. Я имею в виду Аполлона Григорьева. Вот что пишет Б.Ф.Егоров об интересующем нас периоде жизни Григорьева: "Одно из сильных его увлечений этой поры, середины 40-х гг.,— масонство. Фет, как видно из его воспоминаний, относит знакомство Григорьева с масонами (и не просто знакомство,

но и вступление в организацию) еще к московскому период, на масонские же средства, пишет Фет, Григорьев уехал в Петербург. <...> Во всяком случае петербургские масонские связи Григорьева несомненны: это нашло отражение и в его повестях, и в цикле стихотворений "Гимны", которые оказались переводами немецких масонских песен, и в критических рецензиях. Но документальных данных совершенно не сохранилось, так как масонские организации были запрещены еще при Александре I, а репрессии николаевского правительства против всяких нелегальных кружков тем более должны были насторожить сохранивших свои традиции масонов, которые, видимо, ушли в это время в глубокое подполье. <...> В середине 40-х годов Григорьев создает не только масонские, но и революционные и антиклерикальные произведения. <...> Советские исследователи (Б.Я.Бухштаб, П.П.Громов, Б.О.Костелянец) убедительно показали связь между масонскими и социалистическими идеями Григорьева: недаром он так увлекался в те годы романами Жорж Санд "Консуэло" и "Графиня Рудольштадт", отразившими идеологию христианского социализма, на скрещении масонской мистики и социалистической утопии. Герой двух романов, граф Альберт Рудольштадт, масон и мистик, организует орден "Невидимые", целью которого является переустройство мира на лозунгах Великой французской революции (свобода, равенство, братство), на началах правды и любви. <...> Увлекся Григорьев и весьма популярными тогда в России идеями утопического социализма Фурье, главным образом в их негативной части <...>" *(Аполлон Григорьев. Воспоминания. М., 1988. С. 343—344)*. Все сказанное должно наводить на размышления, если учесть к тому же, что, как все помнят, в 1846 году Григорьев достаточно активно посещает кружок Петрашевского. Не акцентирую даже внимания на особой любви Достоевского к Жорж Санд, пронесенной через всю жизнь (во всяком случае — через всю жизнь Жорж Санд). Но вот еще одна цитата, с прямой отсылкой к позднейшим произведениям Достоевского: "Своеобразно было и отношение Григорьева к масонству. Оно заключается в том, что масонство в его произведениях почти всегда сопрягается с крайними формами эгоцентризма: в повестях "Один из многих" и

"Другой из многих" это особенно заметно. Б.О.Костелянец в примечаниях к "Гимнам" хорошо показал, что оба "эгоиста" григорьевских повестей — Званинцев и Имеретинов — являются воспитанниками масонов и что два наставника Званинцева развивали в нем соответственно масонство и эгоистический "наполеонизм", не вызывавшие в душе воспитанника противоречий, а как бы слившиеся воедино. То ли некоторые стороны учения масонов и тенденции их бытового поведения (разделение людей на посвященных и профанов, "наполеоновские" мечты о преобразовании мира) оказывались для Григорьева потенциально "эгоистическими" (ср. позднее у Достоевского аналогии между радикальными идеями и наполеонизмом), то ли он генетически выводил печоринствующих эгоистов XIX в. из масонской мистики предшествующего столетия, то ли на его концепцию влияли конкретные деятели типа Милановского, которые под масонским обличьем таили душу "себялюбивую и сухую", но именно в таком аспекте предстают воспитанники масонов в повестях Григорьева" *(345)*. От себя добавлю только, что если бы многочисленные любители сравнительного литературоведения обратили внимание на две указанные повести Григорьева, то могли бы появиться удивительно насыщенные работы по сравнению образов их главных героев с образом, например, Ставрогина, причем особое внимание следовало бы обратить на не совсем обычную способность и склонность всех указанных персонажей "творить" людей. Я далека от мысли, что Достоевский как-либо испытывал влияние Григорьева. По-видимому, их интенции исходили из одного источника.

Для полноты картины приведу еще одну цитату, на этот раз — из воспоминаний А.А.Фета. "К этому Григорьев не раз говорил мне о своем поступлении в масонскую ложу и возможности получить с этой стороны денежные субсидии (! — *Т.К.*). Помню, как однажды посетивший нас Ратынский с раздражением воскликнул: "Григорьев! Подавайте мне руку, хватая меня за кисть руки сколько хотите, но я ни за что не поверю, чтобы вы были масоном". Насколько было правды в этом масонстве, судить не берусь, знаю только, что в этот период времени Григорьев от самого отчаянного атеизма одним скачком переходил в

крайний аскетизм и молился перед образом, налепляя и зажигая на всех пальцах по восковой свечке. Я знал, что между знакомыми он раздавал университетские книги, как свои собственные, и я далеко даже не знал всех его знакомых. Однажды, к крайнему моему изумлению, он объявил мне, что получил из масонской ложи временное воспомоществование и завтра же уезжает в три часа дня в дилижансе в Петербург <...> (Цит. по: Аполон Григорьев. Воспоминания. С. 326). Типологически здесь много сходного с поведением в аналогичный период Достоевского, раздававшего чужие деньги; то фигурирующего в воспоминаниях в качестве чрезвычайно набожного человека, то — человека, долгое время не посещавшего церковь. Но я хочу обратить внимание на восклицание Ратынского. Я считаю, что он имел полное основание так воскликнуть, ибо человек, сколько-нибудь серьезно вовлеченный в дела тайного сообщества масонов, находящегося под запретом, но отнюдь не бездействовавшего, вряд ли бы стал столь по-щенячьи афишировать свои связи. Вряд ли он стал бы здороваться с каждым знакомым, используя масонские знаки. Но гораздо позже он мог бы сообщить их своему герою, а также и свое отношение к ним в определенный момент, и тогда Шатов отшатнулся бы от Эркеля так, как будто наткнулся на ядовитого гада.

Множество соображений остаются за скобками по недостатку места. Хочу только привести высказывание одного видного масона, Михаила Юрьевича Виельгорского, который в одной из своих поучительных бесед в 1818 году выразился так: "можно иметь некоторые знания о масонстве, но самого масонства не знать" (Цит. по: Масонство в его прошлом и настоящем. Т. 2. М., 1913. Репр. М., 1991. С. 81). Думаю, что если моя фантазия имеет хоть какое-то отношение к действительности, это обогатило бы не только наши познавательные возможности по отношению к произведениям Ф. М. Достоевского, но и нашу способность узнать "само масонство".

ДОСТОЕВСКИЙ — ФИЛОСОФ

А.З.Штейнберг писал: "Достоевский — национальный философ России <...> Россия и Достоевский, Достоевский и Россия — как вопрос и ответ, как ответ и вопрос. Только с Россией соизмерим Достоевский, только с Достоевским соизмерима она. Понять Достоевского — это то же, что понять Россию; понять ее — это то же, что пережить ее в творческом умозрении Достоевского" *(9)*.

Д. оформляет свою философскую "систему" прежде всего в виде художественных произведений, затем — в виде публицистических, политических статей, судебных отчетов. Материалом его всегда является современность, в которой, как в узловой точке, сходятся все концы и нити прошлого и будущего. Д. — страстный политический публицист — всегда "метаполитик", "метаисторик", прозревающий в миге настоящего вечность, стоящую за временем. Он обрел метод своего философствования, читая Евангелие на каторге. Поэтому мысль его не поддается пониманию с позиций плоского морализаторства или позитивизма, обнаруживающих в нем либо очевидные истины, либо невозможные противоречия, грязь, любование жестокостью, болезненную чувственность, "жестокий талант" и т. п. В своих глубинах Д. действительно антиномичен, но он антиномичен так же, как антиномичны высказывания Христа, описывающие недоступную человеческому воображению и пониманию **иную** реальность. Та целостность в "переводе" на земные языки неизбежно оборачивается антиномичностью. Д. строит свою философию как ряд художественных произведений, потому что, в последней глубине, **метод постижения его — любовь к конкретному**, которой он и познает весь мир. "Яблоко.— Запишет он в записной книжке.— Любя яблоко, можно любить человека" *(XXV, 228)*.

Отсюда и знаменитая "полифония": любя, Д. проникает в любое явление, даже такое, которое с яростью отрица-

ет, и не описывает его извне, но говорит о нем его собственным голосом, исходящим из самых недр и оснований его. Следствием видения Д. "конкретного", а не отвлеченного является и особый тип героя, поскольку идея является ему "с лицом", т. е. не идея, а **идеолог**.

Представляя собой систему, **философия** Д. есть в то же время **совокупность философских систем,** совокупность мировоззрений. Здесь становится ясен еще один аспект "полифонии" Д. — каждая филос. сист. внутри его "системы систем" раскрывается во всей полноте своей аргументации, во всей полноте своей "правды" — а ее "неправда" становится видна лишь в результате ее свободного разворачивания в жизни, ее воздействия на жизнь и последствий такого воздействия. Т.е. каждая филос. система всесторонне оценивается, будучи включена в целостность мира, созд. Д. Можно сказать, что Д. — художник мыслит мировоззрениями. Но эта совокупность философских систем есть антропология Д.

Зная, как православный, о значении единичного, "конкретного" для целостности, для Бога, зная о том, что без каждой "частности" мир не целен, Д. именно на этом знании основывает абсолютную ценность человеческой личности (как и личности народной) — незаменимых в своем особом лице для целостности целого. Способность видеть и сознавать место "частности" в целостности, неслучайность "частности" и зависимость от нее целого и является основой "пророческого" дара Д.

Идею **человеческого величия** Д. удается основать на **теоцентрической**, а не гомоцентрической **концепции мира**, в его время господствующей: "Христианство — пишет Д. — есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть" *(XXX, 228)*.

В христианском духе разрешается Д. и центральная для XIX в. проблема свободы. Свободу, в отл. от множ. совр., Д. видит не в своеволии, напротив, своеволие-то и оборачивается, по Д., величайшим рабством, рабством себе и своей плоти. Свобода же — в свободе от рабства плоти, свобода — в постижении Божьего замысла о себе и в следовании ему, свобода — в высочайшем развитии лич-

ности своей, которая на вершине этого развития хочет лишь одного — свободно и безраздельно отдать себя всем и каждому, возлюбить всех и каждого "как себя" (см. "Б.К.": "Из бесед и поучений старца Зосимы" *(XIV)*; "Сон смешного человека" *(XXV, 104—119)*; "Маша лежит на столе..." *(XX, 172—175)*). **Свобода**, таким образом, и есть **"смирение перед Господом"**, совпадение воли человеческой с волей Господней, всегда памятное Д. "но не как я хочу, а как Ты". При постановке проблемы свободы Д. всегда задается вопросом: чья свобода, для чего и от чего? И единственной свободой, возможной для человека, оказывается свобода в Боге. Все системы, пытающиеся устроить человека без Бога, "исходя из безграничной свободы, заканчивают безграничным рабством" ("Бесы"). Д. абсолютно убежден, что никакая наука не способна устроить человечество, что нравственность не может быть воздвигнута ни на каких "математических" основаниях, что "раз отвергнув Христа, ум человеческий может дойти до удивительных результатов" *(XXI, 133)*. Поэтому социализм несет человечеству лишь мрак и кошмар — ибо отвергнув божественное основание, человек может найти устойчивое основание лишь в себе самом (все остальные основания произвольны и будут быстро разрушены), т. е. основание лишь в своих собственных интересах (среди кот. занимает свое место и "интерес" своеволия (см. "Записки из подполья" *(V, 99—179)*), т. е., в конечном итоге — в "праве тигров и крокодилов" ("Идиот" *(VIII, 254)*). Все это вмещается в емкую карамазовскую формулу: "Если Бога нет, то все позволено" *(XIV, 65)*.

Ложь, зло и небытие для Д. — не просто "родственные сущности", это, по сути своей, одно и то же, поэтому зло не имеет самостоятельного бытия, оно существует в разрывах между бытием, ложь и зло — это швы и шрамы на лице мира. Но зло в мире Д. ищет воплотиться, т. е. ищет обрести бытие, а так как это его "бытие" — в прорехах и разрывах, то оно стремится отторгнуть человека от мира и Бога, от других людей, чтобы поселиться между ними. В сущности, поверить в черта — это отгородиться им от Бога и от мира (см. "Б.К.": "Черт. Кошмар Ивана Федоровича" *(XV, 69—85)*). Из этого понятно, что **самая больная**

для Д. **тенденция** в совр. ему мире — это **тенденция к "разделению и обособлению"**. Преодоление "разделения и обособления", "объединение идей" и объединение людей — любимая идея Д. Суть **"русской идеи"** для него — во **"всеединстве"**, в объединении разрозненных идей всех наций и народностей, путь русской интеллигенции — в объединении славянофилов и западников на родной почве (но не объединение в безличности — нет, каждый должен остаться со своим ликом, каждый важен!), высочайшее значение Пушкина — в способности "всемирной отзывчивости", "всеохватности" *(XXIV, 129—174)*, величайшее достижение народного чувства — в сознании того, что "все за всех виноваты", в способности соединиться в "общей вине", не отделить себя от преступившего, сознавая его вину, но и сознавая свою к этой вине причастность. Самое ужасное отъединение, которое только возможно по мн. Д. — это отделить себя от общей вины, замкнуться в своей "правоте". Эта идея, проходящая через все "великое пятикнижие", наиболее отчетливое воплощение получила в "Преступлении и наказании" (Раскольников) и в "Б.К." (Иван Карамазов и Смердяков). На "падшей" земле невозможно объединение в невиновности, это всегда будет объединение **против** кого-то, на кого и переложат вину. **Объединиться со всеми можно лишь в признании общей вины, ответственности и боли.** И это будет радость. Применяя воззрения Д. к современным проблемам, можно сказать, что объединение в "невиновности" — это коллектив, а единение в виновности — это собор, включающий в себя всех, кроме тех, кто сам отвернется от него. Коллектив отторгает от себя "виновных" членов, а собор (как и Бог) радуется каждому вернувшемуся "блудному сыну" более, чем всем остальным.

Все сказанное объясняет и неприятие Д. теории "среды", его настойчивое убеждение, **что человек, наделенный свободной волей, не зависит от "среды"**, а напротив, **"среда" зависит от него.** В ст. "Среда" Д. пишет: "Делая человека ответственным, христианство признает тем самым и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершен-

ного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства, какое только можно вообразить" (Д. имеет в виду рабство своим прихотям) *(XXI, 16)*. Таким образом, непременным условием свободы по Д. является ответственность. Именно "освобождая" человека от ответственности, заканчивают полным рабством все системы, основывающиеся на своеволии. Когда русский народ называет преступников "несчастными", считает Д., тут-то и сказывается сознание того, что "были бы мы лучше, и ты бы, может того не сделал". Мысль об общей вине в своем пределе выражена в поучении Зосимы, утверждающем, что и всю вину за всех человек может взять на себя, "ибо мог светить злодеям даже как единый безгрешный и не светил" *(XIV, 292)*. Та же мысль, что "среда" зависит "вполне" от человека, от "его беспрерывного покаяния и самосовершенствования" *(XXI, 18)*, выражена и в знаменитом высказывании Д., вложенного им также в уста старца Зосимы: "Были бы братья — будет и братство".

"Отрицательное бытие" зла и лжи является, по мн. Штейнберга, для Д. воплощением **смешного**. "Уединенная и обособленная идея есть "смешная" идея. Выше уже упоминалось, что еще Макар Девушкин определял сатиру как описание людей "самих по себе" <...> Из Дневника мы видим, что это "само по себе" для Д. представляет особый термин: "Все разбилось и разбивается, и даже не на кучки, а уже на единицы",— пишет он о современности. Современный художник — "от себя и сам по себе" *(Шт. 59)*. Но, надо добавить, что если смешной человек — это уединившийся человек, то сам смех у Д. — это то, что несет ему прощение, то, посредством чего он снова может быть включен в народную общность, в целостность бытия (если примет свое осмеяние). И страшен этот смех только уединенному сознанию, не принимающему такого прощения, не желающему возвращаться (см. "П. и Н.", сцена осмеяния Раскольникова во сне *(VI, 213)*). Но смех становится разделяющим, когда истину знает один осмеиваемый ("Сон смешного человека"). Ему это смех не страшен, потому что он соединен со смеющимися своей любовью к

ним, но ему грустно, потому что они отгораживаются своим смехом от его истины.

И, однако, "**высшая идея на земле лишь одна**". Это **идея бессмертия**, вечной жизни. В знаменитом отрывке "Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей..." Д. продумывает и выстраивает систему логических доказательств бессмертия и будущей жизни, исходя из ее "необходимости": "...после появления Христа, **как идеала человека во плоти**, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего **я**,— это как бы уничтожить это **я**, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастие <...> Это-то и есть рай Христов. Вся история, как человечества, так отчасти и каждого отдельно, есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели. Но если это цель окончательная человечества (достигнув которой ему не надо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему,— стало быть, не надо будет жить) — то, следственно, человек, достигая, оканчивает свое земное существование. Итак, человек есть на земле существо только развивающееся, следовательно, не оконченное, а переходное. Но достигать такой великой цели, по моему рассуждению, совершенно бессмысленно, если при достижении цели все угасает и исчезает, то есть если не будет жизни у человека и по достижении цели. Следственно, есть будущая райская жизнь" *(XX, 172—173)*. В другом месте, в ответе на критику по поводу "исповеди самоубийцы", Д. показывает, что самоубийство есть логически неизбежное следствие из отрицания "веры в свою душу и ее бессмертие" и формулирует "нравоучение": "Если убеждение в бессмертии так необходимо для бытия человеческого, то, стало быть, оно и есть нормальное состояние человечества, а коли так, то и самое бессмертие души человеческой **существует несомненно**" *(XIV, 49)*. Следствие неверия в бессмертие души — по-

стоянная тема его ром.: фигуры Ставрогина и Свидригайлова, самоубийство Матреши, "убившей Бога" ("Исповедь Ставрогина"), самоубийство Кириллова, чтобы "убить Бога" ("Бесы"). Как правило, покушение на себя, в сист. Д., есть или покушение на Бога или следствие уничтожения Бога в сердце своем. Но есть и другое самоубийство — "Кроткой" — от обступившего мрака и ужаса жизни к Богу, с образом в руках — не "логическое", импульсивное *(XXIV, 34)*.

Идеей бессмертия, по Д., обосновываются все ценности человеческие, лишь из этой идеи "человек постигает всю разумную цель свою на земле", ею обосновывается "чувство любви к человечеству", ибо, по Д. в отсутствие этой идеи даже самая горячая любовь к человечеству непременно выродится в ненависть — хотя бы от сознания собственного бессилия перед его неизбежным уничтожением. Лишь эта идея, "обещая вечную жизнь, тем крепче связывает человека с землей". Эта идея напоминает и о том, что и землю должны мы поднять с собою в жизнь вечную, что земля была проклята за нас, безвинно страдает за нас и должна быть искуплена нами. Отсюда "слезная любовь" героев Д. к земле: "Землю целуй неустанно",— говорит старец Зосима. Д. как бы остро чувствует вину перед безвинно за нас страдающими тварями земными (которые, по словам старца Зосимы, прежде нас со Христом) и особенно перед детьми. Дети представляются ему посланниками и провозвестниками идеи бессмертия ("ангелы", "ангельские личики"), он всячески пытается защитить их от мучений, как физических, так и нравственных. (Д. П.: "Земля и дети" *(XXIII, 95—99)*, "Мальчик у Христа на елке" *(XXII, 14—17)* и др.).

Д. — "русский национальный философ", но и **Россия** для Д. — **страна прежде всего философствующая**, готовая всегда отложить все свои насущные проблемы ради того, чтобы спросить еще и еще: "чем живешь? Как веруешь?" (Б.К., особ. гл. "Братья знакомятся"). Потому, по Д., и Европа не может понять и никогда не поймет Россию, что никогда не поверит в ее бескорыстие (ибо и цели у них совсем разные), а поверивши, "еще больше испугается", потому что тогда Россия станет для нее еще непонят-

нее. Из этого "факта" выводит Д. и все осложнения в области международной политики, и вечную злобу, и вечное недоверие Европы к России. Цели же России в конкретной политике он всегда определяет как цели "метаполитические" и "метаисторические" (см., напр. XXIII, 38—50).

Здесь же корень так наз. "**антисемитизма**" Д. Д. выступает против еврейской идеи "национальной исключительности" как идеи враждебной русской идее соборности и всеединства, в своих аргументах он упирает на то, что не русский, но еврей никогда не захочет "соединиться" с русским. Возможность же разрешения этой — так же осмысленной им в метафизическом плане — проблемы встает перед ним, как всегда, в конкретном образе (см. "Похороны "Общечеловека" в Д. П. за 1877, март, гл. 1—2 *(XXV, 74—93)*).

Итак, "**русская идея**" для Д. — **идея православная**. "Не в православии ли одном,— пишет Д. — сохранился Божественный лик Христа во всей чистоте? И может быть, главнейшее предызбранное назначение народа русского в судьбах всего человечества и состоит лишь в том, чтоб сохранить у себя этот божественный образ Христа во всей чистоте, а когда придет время, явить этот образ миру, потерявшему пути свои". И выше: "Не в православии ли одном и правда и спасение народа русского, а в будущих веках и для всего человечества" *(XXI, 59)*.

Ссылки в тексте на: 1) ПСС в 30-ти тт., т. 1—30, Л., 1972—1990; 2) Штейнберг А.З. Система свободы Д., Париж, 1980.

ДОСТОЕВСКИЙ — ПОЛИТИК

Взгляд Д. на политические проблемы (внутренние и внешние) — это взгляд всегда "метаполитика", философа от политики. Поэтому, напр., в смысл международных событий ему всегда удавалось проникнуть глубже других обозревателей. Д. всегда видел глобальные исторические процессы, отзвуками и проявлениями которых являются текущие политические события.

Одно из важнейших полит. понятий Д. — понятие **"почвы"** — национальных оснований для исторической и политической жизни государства. Народная жизнь, развивающиеся в народной среде понятия, представления и устремления являются выразителями почвы, ибо непосредственно из нее "произрастают". Политика партий и правительств может быть органична или неорганична, реальна или фантастична в зависимости от того, насколько она укоренена в почве, насколько она соответствует вековечным национальным устремлениям, в конечном итоге — метаисторическим целям той или иной нации. Благодаря такому взгляду Д. часто удавалось задолго предвидеть даже конкретные политические события и задолго предсказывать шаги героев политического действа.

Будучи "национальным философом России", переводя все конкретные политические проблемы в метаисторический и метафизический план, Д., с другой стороны, все метафизические проблемы разрешал как проблемы конкретные и текущие. Его бесы, его антихрист имели вполне современные, русские лица, но, в тоже время, социализм и социалисты раскрывали свое тайное лицо — лицо одержимых, бесноватых ("Бесы"). В отклике русских на страдания болгар Д. обнаруживает тысячелетнюю идею славянского всеединства и рисует грандиозную картину прильнувших к России, как к матери, славянских народов. Но он понимает, что еще "целое столетие" после освобождения славяне будут "заискивать перед европейскими государствами, клеветать на Россию, сплетничать на нее и интриговать против нее". Он видит весь тяжелый и хло-

потный путь, который придется пройти России во имя объединения славян, и благословляет на него Россию не ради сиюминутных политических выгод, которых не будет, но "для того, чтоб жить высшею жизнью, светить миру великой, бескорыстной и чистой идеей, воплотить и создать в конце концов великий и мощный организм братского союза племен; вознести наконец всех малых сих до себя и до понятия ими материнского ее призвания". Так рисует Д. политические цели России в русско-турецкой войне и обосновывает эти цели общим положением: "Если нации не будут жить высшими, бескорыстными идеями и высшими целями служения человечеству, а только будут служить одним своим "интересам", то погибнут эти нации несомненно и окончательно, обессилеют и умрут" *(XXVI, 77—82)*. Поэтому нет противоречия и в столь, казалось бы, неожиданных заявлениях Д., как немного спустя — о тех же болгарах, что де "не уничтожатся же они очень-то в такое короткое время". Д. просто увидел, что для осуществления **той же** идеи, той же цели нужно на некоторое время переменить тактику, что в Средней Азии, в ее колонизации и цивилизовании сейчас состоит ближайшая задача русских. Это не цинизм политика, это одержимость пророка, слишком ясно и слишком близко видящего цель, скрытую от других тысячелетиями. Выгоды, которых Д. ищет для России, это не политические выгоды, пути, на которых он ее видит — это не пути политического стяжательства. Д. представляет Россию матерью и попечительницей всех славянских народов, заботливой и самоотверженной матерью — но не мелкой прислужницей, не обеспечительницей их сиюминутных интересов, ибо в конце концов Д. всегда имеет в виду, что не Россия для славян, а они — для России, потому что она — носительница той великой идеи, что спасет не только славян, но весь мир.

Это великая идея, по Д.,— православие. "Не в православии ли одном — пишет он — сохранился божественный лик Христа во всей чистоте? И может быть главнейшее предызбранное назначение народа русского в судьбах всего человечества и состоит лишь в том, чтоб сохранить у себя этот божественный образ Христа во всей чистоте, а когда придет время, явить этот образ миру, потерявшему

пути свои". "Не в православии ли одном и правда и спасение народа русского, а в будущих веках и для всего человечества" *(XXI, 59)*. Эта русская православная идея приобретает в современности тем большее значение, что две великие западные религиозные идеи находятся, по Д., при начале конца своего. Католическая идея в упадке даже в главной стране — носительнице ее — во Франции, и заменяется социализмом. Протестанская же идея падет вместе с ней, как идея великая, но лишь отрицательная. Началом крушения двух великих западных идей объясняет Д. многие происходящие в Европе политические движения. Он прямо пишет о "всемирно-католическом" заговоре и о том, что политика Бисмарка нацелена главным образом на его преодоление.

Идея русского православия как национальной характеристики ("не православный не может быть русским") явилась основанием для центральной политической идеи Д. — идеи русской национальной способности ко всеединству, к всеобъединению идей, к собиранию всего, сделанного другими нациями, в целое. Эта способность в русском человеке и русской нации уникальна, считал Д., и с ней связаны такие черты русской натуры, которые склонному к отъединению и уединению западному человеку представляются обезличенностью. Это способность к восприятию критики и к критике **своего**, способность отнестись с пониманием и уважением к чужим, глубоко чуждым взглядам, переродившаяся у оторвавшейся от народа интеллигенции в прямой стыд за свое и неумеренное восхищение всем чужим. Благодаря способности к "всеобъединению" русский человек, по мн. Д., остался единственным **европейцем** в Европе, тогда как все европейцы стали лишь немцами, англичанами, французами и т. д. Т. о., опять-таки нет противоречия между восхищением Д. Европой и его сокрушительной критикой практически всех европейских наций и способа существования европейского человека. Европа — величайшая ценность, которая должна быть включена в целое человечества, но современный способ ее бытия — величайшая мерзость, ибо весь основан на отъединении, на грубом материализме и поклонении вещам, на забвении своих же прежних идеалов.

Отсюда же так называемый антисемитизм Д. Национальная еврейская идея, по Д., идея национальной исключительности, отъединительная идея по самой сути своей. Она является антиподом русской национальной идеи — идеи целого, в котором бесконечно важна каждая его часть, ибо без каждой целое не состоится. Дело, поэтому, не в том, что русский не хочет включить еврея в целое, но еврей никогда не согласится стать частью целого, мало того, стремится сделать целое лишь придатком своей исключительности, а если это не удается, готов отрицать целое во имя своей исключительности и избранности. Выход Д., как всегда, находит в конкретном образе *("Похороны "Общечеловека" XXV, 88—90)*, рисующем соединение людей разных национальностей и религий в общей любви.

Самая великая идея в человечестве, по Д., одна только обеспечивающая возможность нормального существования сознающего человека на земле — это **идея бессмертия**. Отсюда реальной ценностью для Д. является то, что ставит человека в некоторое отношение к бессмертию. Этот необычный для политика в современном смысле взгляд на вещи приводит к ряду парадоксальных, с привычной точки зрения, мнений и высказываний. Так война — признанный бич человечества — признается Д. очищающей и возвышающей (если только ведется не ради брюха, а предполагает хоть сколько-нибудь самопожертвования и самоотвержения). Война уничтожает столь бурно развивающийся в мирное время цинизм, пролитая кровь соединяет людей (но та, которая ими пролита, а не та, которую они пролили). Война, зримо и ощутимо ставя человека на грань жизни и смерти (на которой он всегда находится, но незримо для себя, и потому часто об этом забывает), создает наиболее благоприятную обстановку для проявления истинных ценностей, для развития "идеального" взгляда на мир и человека.

Идея целого обеспечила за Д. роль "центра" в борьбе партий. Считал ли он себя западником (в начале 60-х) или славянофилом (в конце 70-х), он всегда призывал к соединению на общей "почве", к совместному труду на "родной ниве", к воссоединению с народом, к принятию народных идеалов, к отказу от патерналистского взгляда на народ.

Для него неприемлемы были взаимные обвинения и оскорбления партий, за которые он неоднократно порицал и ту и другую стороны. Для него было очевидно, что и та и другая партия выросли на общей, национальной почве, что в основе и тех и других взглядов лежит разным образом понятая и пережитая русская идея.

Существенным для определения политической позиции в XIX в. был взгляд на **реформы Петра.** Д. считал, что Петр чутко уловил идею времени, стремление русского народа к обновлению. Но только в этой идее Петр и был народен. Воплощение этой идеи было антинародно, поскольку преобразовывалась главным образом внешняя сторона, тогда как русский народ более склонен обращать внимание на **суть** дела. Это внешнее преобразование и было, по мн. Д., причиной того, что народ реформу не принял, и вследствие этого русское общество раскололось, "земство разошлось с служилыми сословиями" *(XX, 15)*.

В области народного просвещения Д. настаивает прежде всего на искренности просвещающего, на его доверии и уважении к просвещаемому, к его стремлениям, чувствам, уму, наконец *("Книжность и грамотность. Статья вторая". XIX, 21—57)*. Д. призывает возможных деятелей осознать первое из условий, при которых их деятельность может осуществиться,— не стремиться достичь сразу всего, но не пренебрегать медленной работой, движением "по одному шагу". Д. предлагает нашим Байронам, Манфредам и Каинам выучить грамоте хоть одного крестьянского мальчика. Но на такое смирение, считает Д., вряд ли хватит их исполинских сил *(XVIII, 68)*.

Д. — убежденный сторонник равноправия женщин. Он настаивает на необходимости высшего образования для них, оговаривая только, что к образованию должны допускаться женщины, желающие именно образования и деятельности, а не чего-либо другого, что к получению образования не должно приходить из посторонних побуждений. При этом Д. глубоко чужды уклонения иных "эмансипаторов". Женщина должна получать образование как возможный деятель, оно ей необходимо и как матери семейства. Семейные и воспитательные функции женщины не отменяются с получением ею образования, напротив, она впервые по-

лучает возможность их по-настоящему осуществлять. На русскую женщину Д. возлагает большие надежды, от нее ожидает обновления русской жизни.

Особые надежды возлагались Д. на вновь существующий в совр. ему России союз царя с народом, который не раз был явлен в царствование Александра II и с особой силой сказался в эпоху русско-турецкой войны. Этот союз, по мн. Д., может быть основой не виданных и не чаянных Европой "политических" свобод, основанных не на "разделении" и законе, не на взаимном отстаивании прав, а на взаимном даровании прав. "Детям можно гораздо больше позволить, чем гражданам",— писал он *(XXVII, 22—23)*.

Говоря об искажении понятий, все более водворяющемся в совр. ему обществе, Д. утверждал, что лучше здоровые идеалы при дурной действительности, чем наоборот. Искажение действительности, когда знают и помнят, что это искажение, грех и неправда, гораздо менее опасно, чем даже внешнее благополучие при извращении понятий о том, что хорошо и что плохо. "Можно быть даже и подлецом,— писал Д. в "Зимних заметках о летних впечатлениях",— но чутья о чести не потерять, а тут ведь очень много честных людей, но зато чутье чести совершенно потеряли и потому подличают, не ведая, что творят, из добродетели. Первое, разумеется, порочнее, но последнее, как хотите, презрительнее. Такой катехизис о добродетелях составляет худой симптом в жизни нации" *(V, 84—85)*. Таково, по Д., положение на Западе, таково оно, отчасти, и в русской интеллигентской среде, "народ же наш не считает факта нормой и чужд самооправдания".

Выступая против "теории среды", провозглашавшей безответственность человека за совершенные им преступления, Д. опровергает ее и с политической ("гражданской") и с философской точки зрения. В ответ на соображение своего воображаемого оппонента о том, что сознание и своей вины в преступлении заставляет присяжных оправдывать подсудимого, Д. замечает: "Именно тут-то и надо сказать правду и зло назвать злом; но зато половину тяготы приговора взять на себя". И чуть выше: "Больно, дескать, очень приговорить человека". Ну и что ж, и уйдите с болью. Правда выше вашей боли" *(XXI, 15—16)*.

"Народ наш,— заключает Д.,— знает только, что и сам он виновен вместе с каждым преступником. Но обвиняя себя, он тем-то и доказывает, что не верит в "среду"; верит, напротив, что среда зависит вполне от него, от его беспрерывного покаяния и самосовершенствования" *(XXI, 18)*.

Окончательное отношение Д. к социализму лучше всего характеризуется его записью в книжке 1863—64: "Социалисты хотят переродить человека, **освободить** его, представить его без Бога и семейства. Они заключают, что изменив насильственно экономический быт его, цели достигнут. Но человек изменится не от внешних причин, а не иначе как от перемены нравственной. Раньше не оставит Бога, как уверившись математически, а семейства прежде, чем мать не захочет быть матерью, а человек не захочет обратить любовь в клубничку. Можно ли достигнуть этого оружием? И как сметь сказать заранее, прежде опыта, что в этом спасение? И это рискуя всем человечеством. Западная дребедень" *(XX, 171—172)*.

Характеризуя состояние России в пореформенный период, Д. записывает: "Над Россией корпорации. Немцы, поляки, жиды — корпорация, и себе помогают. В одной Руси нет корпорации, она одна разделена. Да сверх этих корпораций еще и важнейшая: прежняя административная рутина. Говорят: наше общество не консервативно. Правда, самый исторический ход вещей (с Петра) сделал его не консервативным. А главное: оно не видит, что сохранять. Все у него отнято, до самой законной инициативы. Все права русского человека — отрицательные. Дайте ему что положительного и увидите, что он будет тоже консервативен. Ведь было бы что охранять. Не консервативен он потому, что нечего охранять. Чем хуже, тем лучше — это ведь не одна только фраза у нас, а к несчастью — самое дело" *(XXVII, 50)*.

"Дневник писателя" за январь 1881 представляет из себя своего рода политическое завещание Д., до сих пор не прочитанное и, конечно, не исполненное. Между тем, все сказанное им по поводу ожидаемой конституции и возможностей выхода из экономического кризиса актуально и посейчас. Выход из экономического кризиса Д. видит лишь в "оздоровлении корней", а потому призывает за-

быть "хоть на одну двадцатую часть" о текущем и "направить наше внимание на нечто совсем другое, в некую глубь, в которую, по правде, доселе никогда и не заглядывали, потому что глубь искали на поверхности" *(XXVII, 24)*. Первое, с чего предлагает начать Д.,— духовное оздоровление народа. Главная, мощная сердцевина души народной, утверждает Д., здорова, но болезнь все же жестока и называется она: "Жажда правды, но неутоленная" *(XXVII, 16)*. Народ ищет правды, и потому беззащитен перед сколько-нибудь умелыми пропагаторами. От них надо защитить народ. Но для того, чтобы найти к нему путь, русской интеллигенции надо понять и принять главную "идею" народную — идею всенародной и вселенской церкви. "Я говорю,— пишет Д.,— про неустанную жажду в народе русском великого всеобщего, всенародного, всебратского единения во имя Христово" *(XXVII, 19)*. Но поскольку истиной этой владеет народ, а интеллигенция оторвана от корней, от "почвы", и потому стремления ее неизбежно фантастичны, то в области политической необходимо, чтобы интеллигенция отошла скромно в сторону и послушала, что скажут мужики, "серые зипуны". И лишь услышав и осмыслив произнесенное народом слово, говорила бы сама, но говорила, именно помогая высказать это слово, а не искажая и не "перебивая" его. "И все мы, в первый раз, может быть, услышим настоящую правду",— заключает Достоевский.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧАСТЬ I

Типология эмоционально-ценностных ориентаций

ЧАСТЬ II

ПРИЛОЖЕНИЕ

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Касаткина
Татьяна Александровна

ХАРАКТЕРОЛОГИЯ ДОСТОЕВСКОГО

Оригинал-макет изготовлен
в компьютерном центре ИМЛИ им. А.М.Горького

Набор Рыженковой В.А.
Тех. редактор Лавочкина А.В.

ЛР № 04126 от 16.10.91 г.
Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Школьная.
Печать офсетная. Печ. л. 21,0.

Специализированное издательско-торговое предприятие «Наследие» 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а.

Коломенская межрайонная типография. Т. 1000. З. 3356.