

ПУБЛИКАЦИИ

Ф. ЧИРСКОВ

Правда как дар. Мысли о Достоевском

Федор Борисович Чирсков (1941—1995) — петербургский писатель, автор рассказов и повестей: «Прошлогодний снег» (Круг. Л., 1985); собрания рассказов «Ноль часов, одна минута...» (Перекресток. Л., 1990). Писал также стихи (см. Звезда, 1994, № 4; 1995, № 10). Один из лауреатов парижской премии им. В. И. Даля за 1978 г. Проза Чирскова издавалась также по-английски в США.

Работал научным сотрудником Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского с момента его создания (1971 г.) и до 1978 г. Для Ф. Чирскова мир Достоевского был глубоко значим как в личностном, так и в творческом плане. Публикуемая статья представляет итог многолетних раздумий рано ушедшего из жизни писателя, занимавшего заметное место в литературной жизни Ленинграда 70—80-х годов.

* * *

«Вам правда открыта и возведена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем».

Это сказал Достоевскому Белинский в мае 1845 года. Через тридцать пять лет, склонившись над постелью смертельно больного мужа, Анна Григорьевна Достоевская прочитала ему наугад, открыв то место из Евангелия, где Христос говорит Иоанну Крестителю: «Не удерживай, ибо так нам суждено совершить великую правду». В своих «Воспоминаниях» она приводит и более поздний перевод с церковнославянского: «так нам суждено совершить всякую правду». Современным языком следовало бы сказать: «универсальную правду».

Так слово «правда» создало своеобразное обрамление тому жизненному и литературному подвигу, который совершил До-

стоевский, так оно встретило его в начале пути, так проводило в неведомую дорогу за несколько часов до смерти.

• • •

Полагалось бы, согласно всем канонам многоречивого исследования, начать с определения понятий, с тем чтобы сразу избежать возможной путаницы в этих определениях. Такое правило законно для всех случаев исследования, кроме тех, которые опираются на понятия, изначально не поддающиеся определению. Так геометрия не может обойтись без аксиом, так математика начинается с системы чисел.

В языке мы также в цепи последовательных определений рано или поздно приходим к понятиям, которые нечем определить. Это всегда самые важные и емкие понятия. Таково понятие «правды». Толковые словари плохо справляются с определением этого слова. Словарь Ожегова среди других ее значений определяет как важнейшее: «то, что соответствует действительности, истина». Не поленившись, заглянем, как определяется категория «истины». «То, что существует в действительности, согласно с действительностью, правда». Словарь Ушакова определяет слово «правда» следующим образом: «то, что соответствует действительности, что есть на самом деле, истина». В обоих случаях истина рассматривается как синоним правды, что малопонятно; что же до слова «истина», то от него надо пока что отвлечься, хотя бы на время.

Не мерить творчества Достоевского общепонятными, а потому бессодержательными, категориями правды, что было бы до невероятности скучным и даже пошлым, а наоборот — с помощью реалий творчества Достоевского попытаться приблизиться к категории правды, найти если не исчерпывающее, то во всяком случае существенное содержание этого слова. Такой подход исключает стройную концепцию как результат, какую-либо конечную ясность, он предполагает принципиальную незавершенность, которая оставляет в качестве резерва выход из литературы и письменности в мир и жизнь.

В исследовании на подобную тему открываются два различных плана — экзистенциальный и художественный, поскольку правда связана, во-первых, со словом, а во-вторых, с жизнью.



Искусство делается из жизни. Эта фраза выглядит весьма банально и приблизительно, этими словами высказывались почти бесчисленное количество раз. «Прекрасное есть жизнь», — сказал Чернышевский, но при этом оставил совершенно неочерченными смысловые границы обозначений и «прекрасного» и «жизни». В понимании этих терминов Достоевский являлся прямым антиподом Чернышевского, так как для него каждое из этих понятий заключало важнейшие внутренние противоречия. Чернышевский определял жизнь как нечто однозначно позитивное, и оставалось только найти под рукой обязательно гладкое и отчетливое зеркало, чтобы увидеть, как она прекрасна. Это гладкое зеркало есть искусство, и в этом случае автора не волновало то, что отчетливость зеркал — не закон природы, а результат мастерства и упорных трудовых усилий, и что изображенное в зеркале — не адекват того, кто держит его перед глазами. Иными словами, забывалась условная природа искусства. Просто два симпатичных, с точки зрения Чернышевского, и широких понятия взаимно подкрепляли и поддерживали друг друга. «Прекрасное» (какое хорошее словечко!) подкреплялось «жизнью» (а что может быть лучше жизни?). Жизнь (а она, не правда ли, полна радостей!) выигрывала, выделяя из себя недурное качество — «прекрасное» (а всякая женщина, посидевшая полчаса перед зеркалом, знает, что это такое).

У Достоевского же каким-то непонятным образом все с самого начала пошло иначе, шиворот-навыворот. Еще мальчишкой он тревожно сопоставлял свои первые, самые яркие литературные представления о «прекрасном и высоком» с неблагоприятным опытом собственной жизни. Поначалу это все должно было решиться довольно просто — отложить время отожествления «жизни» (личного опыта) и «прекрасного» (художественно и литературно совершенного) на будущее, когда взрослая и самостоятельная жизнь все решит и изменит. Но время идет, а жизнь все не принимает и не принимает гармонических форм, «прекрасное» и «жизнь» все не совпадают и не совпадают. Но юноша не приходит к мысли о ложности «высокого и прекрасного», он делает прямо противоположное заключение: «Мир принял значение отрицательное — из высокой и изящной духовности вышла сатира». Ему адски трудно предположить, что мир, быть может, никогда не представлял собой образ «высокой и изящной духовности», и пройдет много лет,

прежде чем этот образ красоты («Шиллер», как говорят его герои) будет отвергнут как не соответствующий правде.

«Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман» — эти пушкинские строки обсуждают в романе «Подорожок» Версилов с Аркадием.

«— Но ведь это же верно, — закричал я, — в этих двух стихах святая аксиома». (Отдавая эти слова Аркадию, автор несомненно держал в памяти опыт своей юности.) Версилов отвечает так: «Не знаю, не берусь решать, верны ли эти стихи или нет. Должно быть, истина, как и всегда, где-нибудь лежит посередине: то есть в одном случае святая истина, а в другом — ложь. Я только знаю наверное одно: еще надолго эта мысль останется одним из самых спорных пунктов между людьми».

Одним из самых трагических вопросов для Достоевского с юности был вопрос о несовпадении правды и красоты. Что из этих двух понятий первично, а что вторично? И может ли возвысить нас обман, если мы уже знаем, что это обман и так прямо его и называем? И одним из самых высоких убеждений Достоевского стала мысль о том, что правда не может быть безобразной. На этой вере строится вся художественная вселенная Достоевского.

В начале творчества красота, принимаемая как система художественных и этических норм высокого искусства, оставалась для автора первой реальностью, а мир его замыслов, основанный на экзистенциальном опыте автора, нуждался в соответствующей переорганизации, отборе и изменении. Разумеется, это соотношение абсолютно нормально для молодого автора в условиях преемственности культуры.

Еще мальчиком Достоевский видел и всей душой понимал, что в поэзии Пушкина и во всем высоком искусстве прошлого жизнь предстает глазам читателя творчески преображенной, полной и значительной. И всю юность он мечтал об эстетическом и духовном преображении жизни в будущем творчестве. Юность прошла, а мир так и не захотел преображаться. Непреображенным он оставался, когда Достоевский сел писать свой роман о добрейшем писаре и опечаленной девочке, непреображенным он оставался до самых последних минут его жизни, и исключения на ее протяжении составляли секунды перед началом эпилептического припадка, когда он вдруг постигал всю блаженную сущность мира.

Когда были опубликованы и прочитаны «Бедные люди», Достоевский не без тайной гордости писал о том, что ему в этом романе удалось счастливо скрыть свое авторское лицо и таким

образом перерезать пуповину со своим детищем, что точка зрения автора оказалась неопределимой для читателя. Несомненно, в этом заключен основной секрет того устройства, которое представляет собой роман «Бедные люди». Передний план романа вполне традиционен полной разделенностью добра и зла: бедный чиновник, как и всякий человек, имеет право на общую с другим человеком жизнь, тоскливо и страшно ему в одиночестве встречать приближающуюся старость. Добро бы был склочник или кляузник — нет, действительно добрейший человек. А чем кончилось? Как писал Виссарион Григорьевич Белинский, «колесо жизни, наехав на них, начинает молча ломать и дробить им члены и кости». Он определил «Бедных людей» как «первую попытку у нас социального романа» и воспринял его как приговор действительности. Но во всей этой истории есть одна маленькая тонкость. Она состоит в том, что у Деушкина и не могло быть счастливых отношений с Варенькой в силу разницы в их возрасте, что этот герой был с самого начала обречен на неудачу, и Достоевский хорошо сознавал это и наметил себе героя этих лет не случайно, а вполне сознательно. Это был необходимый элемент правды, который и дал Деушкину возможность начать самостоятельное, независимое от автора существование, вручил герою личную судьбу.

У Достоевского как раз не было мысли, что надо кого-то обвинять за несчастливый эпистолярный роман одинокого чиновника, потому что подобная однозначность замысла погубила бы всю художественную неоднозначность произведения. Достоевский, начиная роман, поднимает проблемы внутри суверенной человеческой личности и разрешает их, не выходя за пределы человеческой личности. Для него человек — начало и конец, альфа и омега, и все, что он может сделать, это реализовать потенциальные возможности, заключенные в самой личности.

И, конечно, Макар Алексеевич Деушкин — не жертва общественной несправедливости, он первый мечтатель у Достоевского и, как всякий мечтатель, обречен на поражение перед жизнью, так как сам поставил себя в ложные взаимоотношения с действительностью. Во всяком случае, мстить ему решительно некому. В этом его важное отличие от Акакия Акакиевича Башмачкина.

То же самое можно сказать о герое «Белых ночей», который тоже как мечтатель (то есть потенциальный банкрот) лишь приближается к реальной возможности осуществить свои мечтания, но никогда их не осуществит.

И здесь появление соперника можно воспринимать как спасительный канат, который автор бросает утопающему герою.

* * *

Итак, что же нам важнее — «низкие истины» или «возвышающий обман»? Нелепо было бы считать Пушкина мистификатором, стремящимся создать ложный образ красоты. На этот счет у самого Достоевского были твердые и рано сложившиеся убеждения — «прекрасное», художественная правда, не может быть судимо однозначным и тенденциозным разумом, в том числе общественным и гражданским, в силу того, что художественный образ в любой момент времени раскрывается через слово, слово же связано таинственным образом с красотой, и критерий красоты оказывается более существенным, чем те многочисленные «правды», которые одну за другой предлагает аффектируемый разум. Эту мысль он часто высказывал еще в сороковые годы в спорах с Белинским, а позже — в полемике с Добролюбовым. Но Достоевскому свойственно было драматизировать все понятия, к которым прикасался его тревожный талант.

Как художник, он считал для себя эстетическим идеалом образ Христа. В письме к Фонвизинной он пишет, что если бы понадобилось сделать выбор между истиной и Христом, то он предпочел бы остаться с Христом, а не с Истиной. Чтобы оценить весь драматизм такого положения, необходимо вспомнить, что Христос говорит: «Аз есмь Истина». Разделение понятия правды на «правду-истину» и «правду-справедливость» (Михайловский) было необыкновенно характерно для XIX века, а для 60-х и 70-х годов в особенности.

В таком разделении коренится глубокий протест против действительности (правды-истины), которая изначально рассматривается как несправедливость, а если подойти с другого конца — человеческая правда (правда-справедливость) несет в себе глубокую ложь против правды-истины (устройства мира). Таково важнейшее противоречие рационалистического мировоззрения и гуманистической культуры.

Как писатель, в борьбе традиционных форм «красоты» с «правдой» Достоевский склонен был (и в этом залог его величия) больше доверять своему личному жизненному и метафизическому опыту, а лишь потом — литературно-художественной традиции.

Если бы в своем творчестве Достоевский черпал бы представления и мерки из литературы (а на известном этапе творчества это было необходимо) и мог бы обойтись или отказаться от своего чувственного и экзистенциального опыта, ему суждено было бы остаться безвестным и ординарным писателем. Единственным путем к художественной оригинальности было установить глубоко интимные взаимоотношения с белой страницей бумаги. Отсюда вырастает вопрос о роли личности автора в его творчестве. Противоречие состоит в том, что Достоевский избегал лиризма как романист (за исключением «Записок из Мертвого Дома» и еще нескольких произведений), он всегда стремился замаскировать личность автора и отделить ее от личностей героев. В этом и состоит полифония в его романах. Но неизмеримо более важной истиной является то, что все его творчество, каждое слово находится в трепетной связи с тем мгновением, когда действительность и время проходят через личность, оставляют неизгладимый след в душе самого автора, Федора Михайловича Достоевского.

Явление каждого великого писателя представляет собой загадку. О тайне Пушкина говорил сам Достоевский в последний год своей жизни. И сам Достоевский, конечно, в не меньшей степени является загадкой, тайной. Парадокс его творчества и тайна его личности состоит в бесконечном трагизме и скорбности его произведений, в бесконечном вопросе: «Почему я так несчастен?» — с которым обращался Достоевский к Богу.

Правдой в человеческом существовании для Достоевского является страдание. В его судьбе было множество оснований для того, чтобы страдать — и одиночество в юности, и страшное наказание за юношеский романтизм, смерти близких и многое другое. Но эти объяснения все-таки не открывают секрет того, что с самых ранних произведений Достоевского его герой предстает человеком, утратившим какую-то глубокую жизненную основу. И внешними обстоятельствами тут ничего не объяснишь.

Вопрос о полифонии является одним из самых разработанных в науке о Достоевском. Однако здесь нужно высказать ряд важных психологических мотивировок. Писатели монофонического склада, психологи и лирики, как, например, Л. Толстой и Тургенев, находили основной фокус своего мировоззрения в чувстве внутреннего равновесия, в прямых, а не обратных взаимоотношениях с окружающей действительностью. Их интересовало и они выражали свое отношение к действительности, которая была продолжением внутренней сферы художника.

Иное у Достоевского. С самой юности для него важнейшей точкой зрения была внешняя по отношению к его личности точка зрения на него самого. Такой точкой зрения являлась точка зрения героев, которые прямо или косвенно судят автора, чьи голоса звучат в сознании писателя. В соборном мышлении внеличная точка зрения на человека приводит к полифонии, в отъединенном сознании она приводит к возникновению двойника и проблемы «двойничества».

Парадокс произведений Достоевского состоит в том, что формы его творчества сравнимы, сопоставимы и даже порой заимствованы из литературы, и русской и западной, но при этом само его творчество является абсолютно уникальным. Его можно было бы уподобить «беззаконной комете в кругу расчисленных светил», если бы его экзистенциальный опыт не совпал с опытом историческим в XX веке. И уникальность жизненного пути создает уникальность художественной правды, которую высказал Достоевский. Эта правда не нуждается в мотивировках, она есть не результат каких бы то ни было внешних причин, а первая и единственная данность, есть единственная реальность и жизнь. Факт страдания нуждается в объяснениях, а не готовые объяснения ставят под вопрос реальность страданий и негативного жизненного опыта. Для Достоевского именно внутреннее содержание жизни является первой реальностью, его «реализм в высшем смысле» обнаруживает самые главные краеугольные камни мировоззрения не вне, а внутри человека. Отыскивается «человеческое в человеке». И признание приоритета внутренней правды — неотъемлемое условие существования русской литературы будущего.

Важнейшей особенностью личности автора как компонента его художественной вселенной было то, что она (личность) являлась одновременно субъектом и объектом художественного мышления.

В эволюции творчества Достоевского его личный трагический, горький экзистенциальный опыт оказался критерием более важным, чем весь культурно-художественный контекст его творчества. Именно упор на личный опыт ознаменовал качественно новый этап его творчества, начавшийся с «Записок из подполья», когда мужество и темперамент художника вступили в полемику с целым направлением в европейской и мировой культуре.

В первой же половине своего творчества внешне, а внутренне всю жизнь Достоевский оставался самым последовательным гуманистом и рационалистом, глубоко воспринявшим гумани-

стическую концепцию человека. Но в отличие от своих современников лишь он один осознал всю глубину человеческой личности, и то, что у гуманистов было двухмерным пространством, у него стало пространством объемным. Погружение в правду внутренней жизни человека было тем тончайшим опытом, который показал ложность внешнего суждения о человеческой личности. Разделенность добра и зла, отсутствие опыта психологической диалектики в человеке, совпадение отвлеченного разума и добра — все эти качества рационалистического гуманизма явно не соответствовали той правде, которую выстрадал писатель. Именно потому, что в центре его художественного космоса стоял человек, Достоевский первый увидел страшную опасность антропоцентризма, понял, что человек как окончательная инстанция и судия невозможен.

Герои его великих романов на ощупь определяют границы свободы. И им свойственно путать и часто отождествлять две свободы: ту, которой они наделены самим фактом своего рождения, которая существует как неотъемлемое качество каждого мгновения жизни, с другой свободой — добровольным отказом от сверхличного и сверхприродного авторитета, попыткой замкнуть вселенную на самого себя. Достоевский показал, что такая свобода есть страшная форма рабства, путь в потемках обреченности и утрата светлого начала жизни. Замкнувший на себе мир человек неизбежно утрачивает чувство человеческой общности и живое содержание морали, на этом кончается его живая жизнь и начинается прижизненная смерть. Так ставится вопрос о жизни в правде.

* * *

Диспропорция между точкой зрения героя на мир и тем, что он представляет собой, увиденный как бы со стороны, является одним из главных моментов асимметрии в художественном космосе Достоевского. Еще в «Бедных людях» ставится вопрос о том, что то, чем, в сущности, является человек, герой, Макар Алексеевич, собственно говоря, никому не интересно, кроме него самого. Объективная оценка человека будет ложной, если не произойдет чуда стороннего перевоплощения во внутренний мир этого человека. Но когда это происходит, то тривиальные представления о хорошем и дурном в человеке подлежат коренному пересмотру. Это главная тема «Записок из подполья», которые начинаются со слов героя: «Я человек больной. Я злой

человек. Непривлекательный я человек». И основной парадокс повести в том, что ее герой не совершает ни одного доброго, хорошего поступка, а совершает множество дурных, но мы испытываем глубочайшее уважение к личности этого героя. И происходит это только потому, что благодаря чудотворству автора мы отождествляемся с героем и смотрим на мир его глазами. И тут для однозначных оценок не остается места. В самом общем смысле философия «Записок из подполья» состоит в том, что дурной и злой человек представляет непреходящую ценность в не меньшей степени, чем добрый и благородный. По той простой причине, что он человек, то есть существо священное. Если гуманизм учит любить человека за то, что он разумен и добр, Достоевский, как истинный христианин, учит любить человека просто потому, что он человек.

«Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» — в этой пародийной форме высказывается именно мысль о священной природе человеческой личности. И на дне души самого дурного человека живет потребность в любви и сострадании.

Если обобщить нравственный опыт творчества Достоевского, то можно сказать, что человек представляет собой нечто принципиально иное снаружи, чем изнутри. И дело тут не в разных точках зрения. Дело тут в разных измерениях. И еще в самой общей форме тут можно высказать мысль о том, что человек живет не только во времени, но и в вечности, не только в пространстве, но и в бесконечности.

Чтобы понять, что за тайна человек, писатель стремится выпасть из обжитого психологического пространства и найти такую точку зрения на себя и ближнего, чтобы яснее определить место человека в мире. Так происходит выход Достоевского в космос, в безвоздушное пространство, так он достигает уникальной платформы, — взгляда на человека извне. Точкой зрения становится «внешняя тьма». Этот ракурс оказывается весьма неутешительным для человека и сопровождается тоской, страхом и отчаянием, но на самом дне этого темного пространства обнаруживается таинственное начало человеколюбия. И тогда для человека открывается возможность вновь и вновь повторять попытки строительства единого мирозерцания, преодолевать дробность и множественность мира, от абсурда идти к смыслу.

* * *

Неразрешенным все же остается вопрос о взаимоотношениях автора с объективной реальностью. Традиционной в советском литературоведении остается точка зрения, состоящая в том, что наиболее ценным в творчестве Достоевского является беспощадный критический приговор действительности, который вынес писатель. Согласно такой точке зрения, мировоззрение его делится на две неравные части: приговор действительности как первая ценность и какие-то не вполне понятные заблуждения относительно целительности страдания, в то время как страдание давно уже и надолго отменено за ненадобностью. Но такая точка зрения совершает насилие над писателем, и прежде всего над его поэтикой. Все дело в том, что видение у Достоевского спроецировано вообще не на действительность, а на человека. У Достоевского есть множество прямых высказываний такой мысли, и всех их нет необходимости приводить («реализм в высшем смысле как поиски человеческого в человеке», его слова о том, что «человек есть тайна» и др.).

Мы говорили о том, что человек является единственной реальностью в мире Достоевского, но что же тогда сказать о действительности? (Ведь нельзя же отрицать, что она изображена у писателя, и изображена правдиво!) В связи с этим интересную мысль мы находим в книге Н. Я. Берковского «О мировом значении русской литературы». Он приводит слова Эннекена: «Действительность в русском романе свободна от окончательной формулы, приговора, значимости. Действительность свободна — свободен в своем восприятии читатель».

Приговор и сущность человека («человеческое в человеке») не выражаются непосредственно значащим словом, они выражаются иносказательно, и тут автор находит метафору в действительности. Сущность действительности улавливается через человеческую личность, жизнь, судьбу, сущность человека может быть найдена, отыскивается через действительность. И момент соприкосновения личности с сущностью мира и является для Достоевского моментом наибольшего раскрытия этой личности.

Можно сказать, что действительность в главнейших романах Достоевского, начиная с «Бедных людей» и включая «Униженных и оскорбленных» и «Преступление и наказание», является метафорой, необходимой для раскрытия максимальной душевной обнаженности героя, его открытости страданию и

судьбе. Именно в этом коренится причина того факта, что у Достоевского почти полностью отсутствуют нейтральные или светлые описания и фоны.

Важной особенностью творческого метода Достоевского является то, что он никогда не отвлекает категорий и качеств своих героев от них самих. И это больше, чем привязанность к отвлеченному образу, тут привязанность к точке пересечения различных измерений. Если любой другой писатель XIX столетия, опираясь на опыт пережитых чувств и отношений, создает оторванную от непосредственной реальности систему образов, лишь вторичную по отношению к ней, то для Достоевского такой подход является приблизительным и ложным.

Только благодаря тому, что «подпольный человек» прочно сидит в клетке собственной личности, что он повергает своим негативным опытом общепринятые ценности, только благодаря этому он своей внутренней правдой судит правду внешнюю. Такой авторский подход неизмеримо труднее и болезненнее, чем любой другой. Проще накопить несколько глубоких наблюдений и психологических парадоксов, а затем, отвлечшись от источника своего уникального опыта, создать некую отвлеченную, а потому и приблизительную систему. Получится роман, который, клянусь, не вызовет ни в ком ни сомнения, ни протеста. Но Достоевский никогда не оторвется от сердцевины человеческой личности, которую обычно человек скрывает, он никогда не создаст ни одной концепции или идеи, существующей независимо от человека и вне его. И в этом состоит его экзистенциальная правда. Оттого, что эта правда столь многосложна, сколь многосложна переживаемая жизнь, его творчество обладает почти мистической достоверностью и является неотъемлемой частью всего бытийственного процесса. В этике принято говорить об общечеловеческих ценностях. У Достоевского есть только человеческие ценности, а общечеловеческих — нет. Понять же, как при этом он не стал писателем автобиографическим, крайне трудно. Можно этому только удивляться или восторгаться, либо этого бояться. Не знаю, что вернее.

* * *

Мы уже говорили о том, что Достоевский не довольствуется в своем творчестве готовыми элементами «красоты» и «правды».

Правда не была задана заранее, она обретала свои формы лишь в процессе творчества. До той поры, пока Достоевский

оставался в рамках гуманистической поэтики, его правда еще не обрела своих окончательных форм. Уже ломая традиционные представления о добре и зле, о счастье и несчастье, о свободе и разуме, Достоевский смог найти ту главнейшую свою правду, которую он выразил в своих романах-трагедиях. При этом каждый раз Достоевский шел на риск. Для него поиски важнейшей правды были шагом в темноту, где литературный и культурный опыт подвергался сомнению, а часто и просто опровергался.

Трагическая коллизия развивалась до самого конца, моменты разлада не уравнивались, как того требовал боязливый рассудок, а достигали своих крайних точек. Состояние покоя было началом, прямо противоположным тому состоянию, к которому устремлялись герои Достоевского. Для него важно изучить пределы трагической коллизии, расширить трагический опыт, дойти до пределов душевного разлада. Современниками писателя это воспринималось как авторская прихоть, и прошло много десятилетий, прежде чем история показала то же пристрастие к крайним коллизиям, которое считалось привилегией романов Достоевского.

Для нас тут важно прежде всего то, что ни один из героев писателя не повторит своего экзистенциального опыта дважды. Они проходят все свои пути до конца, погружаются во все глубины тьмы, одиночества и ужаса, чтобы этот опыт никогда больше не повторился.

И проще всего было бы взвалить на автора ответственность за те страшные и кровавые страницы, где Раскольников совершает убийство, с отвращением отвернуться, отказаться от добровольного приобщения к подобным явлениям и даже обвинить автора в сознательном искажении жизни, ее светлых сторон. Отказаться от того целительного нравственного опыта, которым обогащается читатель этого романа...

Легко обвинить его... и стать пассивными соучастниками преступлений, от которых не осталось художественных описаний, но сохранились страшные цифры.

* * *

В связи с темой «правды» неизбежно возникает и тема «лжи». Трудно формально определить понятие «правды», но поскольку живое наполнение этого слова есть в душе каждого человека, то не представляет труда определить категорию «лжи».

Сам русский язык с гениальной простотой решает эту задачу: «ложь» это «неправда».

В самом отвлеченном смысле необходимо признать, что правдой является все, что существует, все сущее. Ложь же, коротко говоря, не существует, ее нет. На первый взгляд, это выглядит весьма сомнительно. Есть множество доказательств того, что ложь существует, существует в громадном количестве и обладает громадной мощью. Объяснением этого противоречия будет мысль о том, что сущая ложь — не ложь, а правда олжи. В чистом виде ложь — это Небытие. Становясь сущей, воплощаясь в мире, ложь перерождается в его благодатной природе и, став правдой о лжи, обретает тем самым свой конец. Коротко говоря, есть Истина и есть правда о ней. Есть ложь и есть правда о лжи, то есть ее преодоление. Мысль эта может показаться слишком оптимистичной, во всяком случае, парадоксальной, но она заслуживает веры.

* * *

Не случайно в сороковые годы Достоевский обратился к философии утопического социализма. Это было связано с самыми интимными его личными устремлениями. Жажда гармонии прежде всего в своей душе и не в меньшей степени в творчестве буквально сотрясала его личность.

Безблагодатность жизни ставила глобальный экзистенциальный вопрос в душе молодого писателя. В тайниках его души, глубоко скрытые, жили вопросы о смысле мучительной и несовершенной жизни. В учении утопического социализма искал молодой Достоевский примирения с жизнью, искал осуществления своих коренных прав как человека на счастье. И в своем раннем творчестве, выражающем опыт пережитого, Достоевский поднял важнейший для себя вопрос — вопрос о личной дисгармонии человека. Тогда еще боролись в его душе принципы «высокого и прекрасного» как должного в искусстве и жизни с очевидным опытом неосуществленности «высокого и прекрасного» на самом деле.

Уже была начертана трагическая фигура «мечтателя», несмотря на очевидную неизбежность поражения не желающего заключать компромисс с действительностью. Разрешение этого коренного вопроса было отложено арестом, страшным потрясением души на Семеновском плацу, десятилетним изгнанием

и вновь с новой силой поставлено в начале 60-х годов после очной ставки с Петербургом.

И в эти годы Достоевский, переживающий жизненную и литературную зрелость, больше не может довольствоваться ожиданием. Он предпринимает героический и могучий пересмотр всей своей и не только своей художественно-общественной программы. Из личной дисгармонии он выводит дисгармонию мировую. Весь опыт его великих романов-трагедий свидетельствует о мировой дисгармонии.

Вопрос же о «мировой гармонии», поставленный еще фурьеризмом, остается с сороковых годов и до «гробовой доски» важнейшим вопросом для Достоевского. Как показал Вл. Соловьев, позиция Достоевского в последнюю пору его жизни состояла не в отказе от общего дела и осуществления общественного идеала, а лишь в отделении идеала истинного от идеала ложного. Если Толстого и большинство других русских писателей XIX века волновали проблемы этики, то есть того, «как должен жить и вести себя человек в данном мире в данное время», то Достоевского волновали проблемы гораздо более существенные и радикальные: его волновало — КАК ЖЕ ЕСТЬ НА САМОМ ДЕЛЕ, как устроен мир. И ошибочно приписывать Достоевскому роль воспитателя и наставника. Для этого он слишком уважал человеческую свободу и только через свободу мыслил объединение людей во имя общего дела.

Отвергая разрушительный путь, снимающий с человека ответственность за конкретное добро и зло, отвлекающий человека от его жизненного предназначения — преобразовать мир красотой, превращающий человека из цели в средство и из реальности в мираж, Достоевский не снял проблемы достижения «мировой гармонии», той мечты, о которой он так взволнованно говорит устами Версилова: «Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть!»

И до самых последних написанных им страниц Достоевский размышляет о мировой гармонии. Путь же к ней он намечал через гармонию личную, преобразующую «дисгармонию мировую». Так выстраивается магистраль нравственных исканий Достоевского: от личной дисгармонии — к дисгармонии мировой, а от нее — в неизвестность, где путь укажет уже «гармония личная». Таков путь, намеченный великим писателем, такова великая загадка, оставленная им.

* * *

Говоря об обнажении глубин человеческого духа в «Записках из подполья», нельзя не сказать о нравственном смысле исповеди, которую и представляет собой эта повесть. Мы не можем рассматривать правдивость этого произведения без должной психологической оценки самого факта этой исповеди.

В романе «Воскресение» Толстой показал, что герой, живший в рамках ложных представлений о назначении человека, вдруг постигает всю греховность той общественной жизни, которую он ведет, и через «воскресение» обретает истинное содержание жизни и осознает истинное предназначение человека.

Здесь нравственное воскресение, вынесенное в заглавие, показывается Толстым на наглядном примере и носит дидактический характер.

Но мало кому приходило в голову, что к факту нравственного воскресения гораздо ближе был герой из «Записок из подполья», хотя в самой повести и нет намека на эту мысль. А между тем правда, пусть самая горькая, сказанная человеком о самом себе, и представляет собой акт духовного воскресения. Путь правды оказывается путем искупления и очищения. Об этом написан роман «Преступление и наказание», это важная тема всего творчества Достоевского. О замысле «Преступления и наказания» он так и пишет: «Закон правды, человеческая природа взяли свое».

Многими исследователями и толкователями Достоевского как главная, ключевая проблема его творчества рассматривается проблема свободы — одна из важнейших для человека у Достоевского. Однако ничего не понять в свободе вне связи ее с проблемой правды.

Свобода дана изначально, без нее невозможно человеческое существование. Безмерно важнее не жизнь в свободе, а жизнь в правде.