

# СОЗВУЧИЯ

Г. ПОМЕРАНЦ

## ЗАМЫСЕЛ ГОГОЛЯ И РОМАН ДОСТОЕВСКОГО

Вторая часть “Мертвых душ” стала символом мертворожденного замысла. Однако этот замысел был осуществлен Достоевским или, во всяком случае, сыграл свою роль в формировании его великих романов.

Неудача Гоголя объяснялась по-разному. Одно из самых поверхностных клише — невозможность показать нравственное возрождение крепостников, слуг прогнившего режима и т.п. Те же крепостники у Льва Толстого захватывают нас своими порывами, и если распределять их по трем царствам дантовского посмертия, то они заслужили, по крайней мере, чистилища (то есть именно второй части поэмы). Мы не думаем об этом, потому что из “Войны и мира” попросту нет пути в мир иной. Толстой — моралист, а не богослов. Но Наташа Ростова или Анна Каренина и в аду останутся живой душой, примерно как у Данте остается живой Франческа да Римини. Все центральные герои Толстого, вне зависимости от их отношения к крепостному праву — живые. Как Николай Ростов хозяйствует, не очень важно. Захватывает другое: первый бал и первая охота Наташи Ростовской, ее приказ выкинуть графское добро на поживу французам и грузить в подводы раненых. И в других русских книгах хорошие люди редко рисуются хорошими хозяевами.

Думаю, впрочем, что искусство и в образцовых буржуазных странах не идеализирует хозяйственную деятельность и не ищет в ней примеров для поэзии. Единственный бережливый накопитель, прославленный литературой — Робинзон; так он действует на необитаемом острове, в борьбе с судьбой, забросившей его на край гибели, и напоминает скорее “культурного героя” древних мифов, создателя цивилизации, чем мистера Домби. Любимые герои классического английского романа — чудачки, странные исключения в своем среднем классе. Хороший ли хозяин мистер Пиквик? Трудно сказать.

Важно, что он хороший человек, живая, а не мертвая душа. Только очень немногие писатели выдвигают на авансцену Горпагонов, Гобсеков. Как правило, эти писатели просто не умеют рисовать живую жизнь и не пытаются это сделать (Свифт, Щедрин). У них особое дарование. Гоголь пытался заняться не своим делом и потерпел неудачу, но вовсе не потому, что среди помещиков или среди чиновников нельзя было найти “души чистилища”. Рядом с чиновниками Гоголя, из которых только идиот Башмачкин не брал взятки, Достоевский увидел Макара Девушкина. Рядом с уродами Кеведо Сервантес почувствовал дон Кихота; Эль Греко, Мурильо, Рибейра, Сурбаран — своих святых. Гнилость социального строя — не препятствие для пути в рай. Скорее наоборот. Именно там, где рушатся добрые нравы, где царствует порок, Святой Дух ищет и находит потрясающие воплощения. Хорошо ли, что “в России легче встретить святого, чем попросту порядочного человека” (Леонидов)? Для искусства один святой важнее, чем миллион тружеников.

Здесь мы подходим ко второму клише: живые люди нашего века (или прошлого века) не влезают в богословскую конструкцию. Героев Толстого как-то неловко распределять по аду, чистилищу и раю. Мое сравнение Анны Карениной с Франческой да Римини натянуто. Невозможен Ахиллес в век паровозов и железных дорог. Мифология умерла. Так, пожалуй, думал не только Маркс или Чернышевский, но и Лев Толстой. А что думал Достоевский? Не знаю. Я просто заметил, что герои пяти его великих романов имеют потустороннее измерение. Об этом написано в моей книге “Открытость бытию”. На бытовом уровне, перед нами детектив. На более глубоком — роман идей. Я не старушку убил, я идею убил, — говорит Раскольников. На еще более глубоком уровне — и не в идее дело, а в посмертной судьбе души. Свиригайлов стоит у ворот ада, Соня — у ворот рая и между ними мечется герой чистилища, делающий свой выбор.

Мне пеняли, что я навязал православному писателю католическую схему. Я извинялся, просил принять мою классификацию как условность, но Лилия Панин, бросившая мне упрек, что я требую от писателей второй части “Мертвых душ” (“ЛГ”, 1995, № 24), подтолкнула мою мысль, и я понял, что никакого навязывания не было, речь шла о литературном влиянии, и прежде всего, — на Гоголя, а потом уже на Достоевского. Влиял не Фома Аквинский, а Данте. Замысел поэмы Гоголя был вдохновлен “Божественной комедией”, потому и назвал он свою трилогию поэмой. Таких католических влияний полно в русской литературе. Любой сюжет, пришедший из Европы, имеет неправославные религиозные корни. Это не ересь, а канон культуры (петербургского периода). Со строго православной точки зрения можно разорвать на лоскутки и Пушкина. Какая ересь — его мадонна, “чистейшей прелести чистейший образец...”! Прелесть — это ведь прельщение, соблазн...

И Митю Карамазова можно попрекнуть: зачем он говорит об идеале Мадонны, а не Богоматери? Но нельзя подставить, вместо слова Мадонна,

слова Матерь Божья, Богоматерь, Приснодева. Внутренний раскол прекрасного на идеал Мадонны и идеал Содомский — черта западной (и вестернизированной) культуры, а не византийского чина. Митя мыслит в западных терминах. Так что и чистилище может смутно мерещиться — за Раскольниковым, за Иваном Карамазовым. Хотя, конечно, не обязательно это подчеркивать. Можно выдвинуть на первый план связь Раскольникова с другим явлением западной культуры — с культом Наполеона — и подчеркнуть борьбу православного гения с Западом. Все равно — и за наполеоновым комплексом проглянет, в конце концов, та же метафизика.

Наполеоновская тема дается Достоевским в трех очень русских поворотах. Первый из них — малость, ничтожность будущего Наполеона. Аркадия Долгорукого захватывает стихотворение Некрасова, написанное от лица некоего российского финансового Наполеона:

*... мал ростом и с виду смешон.*

*Но сорок лет минуло с хвостиком -*

*В кармане моем миллион.*

Мал, да еще смешон. Взбунтовавшийся маленький человек. Физическая малость — образ социального ничтожества, подчеркивание его: сама природа обрекла на малость, а он бунтует, хочет заставить считать себя великим. Как, впрочем, и Бонапарт — подчиненного ему генерала, в самом начале великой карьеры: “Вы выше меня на целую голову; но если вы не будете выполнять моих приказов, я лишу вас этого отличия”. Бонапарт тоже был маленьким человеком, физически и социально. Он рассказывал автору “Вертера”, как его потрясли страдания юного героя, перед которым закрыты все дороги вверх. Но у Наполеона была природная воля корсиканца, дерзость, способность поставить на место верзилу, которому он по плечо. У героев Достоевского “слишком много сознания”, миг решимости растекается в долгое “подполье” и поступок, если совершается, то как бы в истерике, болезненным рывком. Это первый поворот.

Второй поворот — метафизический. Социальный бунт переплетается с метафизическим бунтом. В “Преступлении” его можно не разглядеть из-за катковской правки текста. Только в последнем романе Достоевский мог выговориться до конца, не боясь упреков в нигилизме. Я убежден, что “неправильный” Раскольников бунтовал примерно как Иван Карамазов. В “Бесах”, где все аспекты ставрогинской души поделены между “нашими”, метафизический бунт отлился в самостоятельную фигуру Кириллова. Но обычно социальное и метафизическое все время переплетаются: “Если Бога нет, то какой же я капитан?” У исторического Бонапарта можно разглядеть только намек, зачаток метафизического бунта, в поступке, видимо необдуманном, когда он выхватил корону из рук папы и сам возложил себе ее на голову. **Сознания** человекобога я у него не могу заподозрить.

Наконец, третий русский поворот — пренебрежение к эстетике поступ-

И не согласен с мнением Раскольникового, что Наполеон, решившись убить Анну Ивановну, сделал бы это без колебаний. Думаю, напротив, что Наполеон просто поморщился бы от одной идеи грязного злодейства. Палить из пушек по Лиону, по роялистам, собравшимся на паперти какой-то парижской церкви, — это можно было. Так поступали короли. Так действовали герои и нашей революции и не стыдились своей жестокости. Пастернак не отказывается в полусочувствии Стрельникову-Растрельникову, за которым легко увидеть Тухачевского, усмирителя Кронштадтского восстания, Тамбовского восстания. Православие канонизировало очень жестокую царицу Ирину, по приказанию которой было истреблено сто тысяч иконоборцев. Среди которых тоже были свои Лизаветы. Стрелецкие казни не помешали литературной канонизации Петра, — в “Полтаве” и “Медном всаднике”. Полностью переиграл идею красивого, а потому простительного зла только Лев Толстой. У него Наполеон — “баран, откормленный провидением”, коротышка с ранним брюшком, за которым, как овцы, бегут к гибели люди. Достается, конечно и Петру, и Екатерине.

У Достоевского сложнее. Иногда он совершенно по-толстовски срывает косметику красивой формы. Это связано с волной ненависти к Западу и сильнее всего выражено в “Игроке”.

“Я пожалуй и достойный человек, а поставить себя с достоинством не умею. Вы понимаете, что так может быть? Да все русские таковы, и знаете почему: потому что русские слишком богаты и многосторонне одарены, чтоб скоро приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. Большею частью мы, русские, так богаты одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность. Ну, а гениальности-то всего чаще и не бывает, потому что она и вообще редко бывает. Это только у французов и, пожалуй, у некоторых других европейцев так хорошо определилась форма, что можно глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком. Оттого так много форма у них и значит”. И далее: “Оттого-то так и падки наши барышни до французов, что форма у них хороша.” Замечание, основанное на личном опыте. Хотя счастливый соперник Федора Михайловича был “другой европеец”, испанец Сальвадор. Это из пятой главы “Игрока”.

На первый взгляд, срывание всех и всяческих масок — великое достоинство русских гениев и вклад русской культуры в нравственное развитие человечества. Но не надо торопиться с оценками. За европейской эстетикой поступка стоит достоинство свободнорожденных, а потом рыцарей, достоинство, которое кое от чего освобождало, но зато и обязывало — не совершать подлого, безобразного. Конечно, понятие о подлом и безобразном могло быть условным, и Толстой с иронией пишет о дворянской чести: можно не заплатить портному, но нельзя не отдать карточный долг. И все же в русском народном пренебрежении к этим барским условностям была не только суровая, как на последнем, Страшном суде, нравственная требовательность. С

этой требовательностью парадоксально уживалась совершенная нетребовательность, привычка к нравам всеобщего рабства (здесь, в юдоли греха), отсутствие неотъемлемых прав у какой бы то ни было личности, хотя бы князя во плоти, хотя бы принца по духу.. Из привилегий лордов выросли, за несколько веков, права человека, а из равенства всех перед кнутом — разгул казней Ивана Грозного, Петра Первого, Иосифа Сталина.

Когда охрана предложила Троцкому обыскивать всех, кого он принимал в своем мексиканском убежище, — вождь IV Интернационала, после некоторого колебания, сказал, что не может этого разрешить. Он не объяснил, почему. Думаю, он сам не мог понять. По идее — не только ленинской — нравственным было то, что полезно для революции, и конечно, для революции было полезно не пропустить убийцу, подосланного Сталиным. Достоевский сказал бы: природа воспротивилась. Я думаю, не природа, а культура, европейская культура, где с давних пор укоренены два критерия оценок, библейское добро и эллинская красота. Они не всегда согласны, но в чем-то поддерживают друг друга. Бродский даже предполагал, что эстетика старше: “Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека его реальность этическую. Ибо эстетика — мать этики; понятия “хорошо” и “плохо” — понятия прежде всего эстетические, предваряющие категории “добра” и “зла”. В этике не “все позволено” именно потому, что в эстетике не “все позволено” (цитирую по “Русской мысли”, № 4126, с. 11).

По-моему, “хорошо” и “плохо” возникли до разделения на эстетику и этику и не являются ни чисто эстетическими, ни чисто этическими оценками. Такая же общая оценка — “прекрасно”. Раз возникнув, самостоятельные эстетические и этические оценки могли вступать в спор. Но единство старше спора. И очень жаль, что в русской культуре античное наследие эстетических оценок меньше значит, чем на Западе; отчасти оно просто не дошло, и нет эстетической преграды разрастанию зла. Троцкий рассуждал как европеец.

Понравилась статья Меркадора, захотелось поговорить с ним, и некрасиво было обыскивать автора. Сталин рассуждал иначе: чего стесняться в своем отечестве! И членов политбюро обыскивали перед заседанием. Сталин предполагал, что любой из этой банды готов его замочить. Возможно, он был прав. Но тем хуже для всех нас.

Я думаю, что срывание всех и всяческих масок помогло срыву России в хаос. Ленин не ошибся в своей любви к Толстому. И в ненависти к Достоевскому — тоже не ошибся. Толстой логичен: срывать одежды красоты — так срывать. Пусть все будут, как на Страшном суде. А мистицизм, повернутый с неба на землю, есть революция. Достоевский это угадывал, Достоевский нелогичен, он противоречит сам себе, с каким-то упоением разрушает прекрасную форму и тут же говорит: мир красота спасет. Концы с концами не сходятся. Можно сказать: разрушает ложную красоту ради истинной. Но не все ведь в Европе ложно. Отрицанию подвергается, в иные минуты, вся куль-

тура Нового времени, расколотая на идеал Мадонны и идеал Содомский. Хотя в другие минуты Достоевский угадывал правду в примирении крайностей, в совершенной духовной цельности, как на планете Смешного человека. Или в Христе.

Достоевский иначе читал Евангелие, чем Толстой. Для Толстого это набор правил, и надо соблюдать правила; достаточно соблюдать правила, и зла не будет; эстетика ни к чему. Для Достоевского без эстетики нельзя обойтись, последний довод Тихона Ставрогину — безобразие греха (увиденного в его последней глубине). В правилах человечество путалось и путается три тысячи лет. Спасение невозможно без красоты. Какая же красота спасет мир? Та самая, ради которой сердце (вопреки разуму, усвоившему крохи христианской культуры) выберет идеал Содомский? Митя об этом и говорит: “Что разуму позор, то сердцу сплошь красота.” Видимо, есть и красота, которая “страшная и ужасная вещь”, и другая красота, о которой, едва выйдя с каторги, Достоевский писал Фонвизиной:

“Я скажу Вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоило и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных. И, однако же, Бог посылает мне иногда минуты, в которые я совершенно спокоен; в эти минуты я люблю и нахожу, что другими любим, и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной” (28, I; 176). Достоевский подчеркнул только слово действительно. Я бы хотел подчеркнуть и то, что первое слово в его “акафисте” Христу — прекраснее”. Дальше — глубже (опять — скорее эстетика, чем этика, но глубинная, где эстетика и этика сходятся); “симпатичнее” — это даже немного наивно, но опять из того же ряда; и только во второй части “акафиста” рациональные достоинства: “разумнее, мужественнее, совершеннее” (последнее опять невозможно разделить на добро и красоту). Таким образом, мы возвращаемся к метафизике, к глубинам целостного воззрения, где истина, добро и красота еще не разделились и скорее мыслимы как ипостаси Единого (здесь платоновская мысль близка к санскритскому составному слову: сатгитананда — бытие, познание, блаженство).

По уровню метафизической глубины это никак не уступит Данте. Но где пластичность, зримость дантовского ада, чистилища и рая? Достоевский все это отбросил и не думал даже повторять итальянскую архитектуру, все эти круги, строго разделенные по этажам, словно будущие флорентийские па-

лаццо. Он взял у Данте только вихрь, в котором кружится Франческа, и рисует земной, петербургский ад как систему таких вихрей, но систему текущую, без четких граней, так что один и тот же персонаж перескакивает с орбиты на орбиту, и граница между земным и посмертным тоже зыбкая, и сквозь земные метания просвечивает посмертная судьба. Мармеладов мечется, взывая к Богу, в кругу своей одержимости вином, Подросток и Игрок — то в кругу одержимости женщиной, то в кругу азартной игры, дальше круги персонажей, съеденных идеей, проклятым вопросом, и в самой глубине омут — круги посмертной судьбы, к которой ищущие герои с ужасом прикасаются и отшатываются. Все это я обрисовал в начале 70-х годов, не думая о Данте, вглядываясь в романы Достоевского, как они написаны, и отчетливо различал тех, судьба которых кажется решенной — хотя может вдруг перемениться, — и героев с совершенно открытой судьбой, про которых даже не скажешь, какой конец вероятнее; и все это постоянно колеблется, как стрелка прибора в грозу.

Почему Гоголю ничего подобного не удалось? Потому что его тянуло к плотным, плотским образам и дорогу в посмертие и само посмертие он пытался обрисовать так же, как проселок, по которому Чичиков пробирается к помещице Коробочке, и наверное рай рисовался ему (если рисовался) как сад Плюшкина, только с еще более сочной зеленью. Вера Достоевского — “таинственное прикосновение мирам иным” между двумя порывами сомнения. Тут пластика невозможна и не нужна, достаточно двух-трех слов, и они у Достоевского находились.

Даниил Андреев заметил, что разрыв между требованиями искусства и требованиями веры ломал Толстого, сломал Гоголя, а у Достоевского этого разрыва просто не было. К сожалению, поэт Даниил Андреев не понял до конца, в чем здесь секрет, и пытался увидеть и обрисовать образы высших миров с такой же ясностью, как фигуры преисподней, по природе своей более зримые, чем воздушные облики ангельских сил. Видимо, дорога к Богу есть растворение в Боге, утрата плотности формы, а потом и самой формы, и желание увидеть рай во всем чувственном блеске так же нелепо, как желание увидеть музыку. От непонимания этого — полуудача Андреева, подобная полуудаче Гоголя: потрясающая достоверность “миров возмездия” и оперные декорации “миров просветления”.

Взгляд Достоевского вглубь ближе всего к апостолу Павлу — как бы сквозь темное стекло, без религиозных катастроф Гоголя и Толстого и без андреевских вакханалий воображения. На авансцене романа Достоевского — мир земной, но в таком повороте, в такой динамике, что сквозь дырочки в опарозраченной (и попросту недорисованной) плоти просвечивают сцены вечного суда.

Если признать, что взгляд в Божью правду рождает и поддерживает человеческую правду, становится ясным ложность еще одного клише, самого

модного: что всякая нравственная заданность, всякая мысль о морали мешает искусству. Искусство выносит и морализм Толстого, и эстетизм Уайльда. Но величайшее искусство рождается там, где эстетика и этика еще не разделились. Его правда — и эстетическая, и этическая. Таким было искусство Эсхила и Шекспира, Сервантеса в “Дон Кихоте” и Гёте в “Фаусте”. Таким было искусство Данте, с которым попытался сравняться Гоголь и сравнился Достоевский.

Чудо “Божественной комедии” случается не каждый день — и не каждый век. Я не вижу среди моих современников писателя, способного повторить Данте и Достоевского (каждый из которых никого не повторял). Лилия Панн отчасти права, отстаивая свою оценку “Петушков” Венедикта Ерофеева как максимум возможного. Но искусство — поиск невозможного. Для своего времени сплав душевной нежности с пьяной блевотиной, который создал Ерофеев, тоже был чем-то немислимым. И я убежден, что некоторый сдвиг от игры на понижение (нравственного уровня) к игре на повышение, от эстетизма к морализму, ничуть не более невозможен. Я рад, что в сказках Людмилы Петрушевской, в нравственной требовательности Александра Мелихова (“Исповедь еврея”), в нашумевшем рассказе Маргариты Шараповой нравственный пафос пробивает себе дорогу безо всякого ущерба для искусства. И в этом смысле я действительно хотел бы появления второй части “Мертвых душ” (считая всю современную чернуху за первую). И заранее готов простить почетные неудачи. Надежда умирает последней. Я ношу ее в своей сумке, как наполеоновские солдаты — маршальский жезл.