

ЕСТЬ ЛИ КАТАРСИС У ДОСТОЕВСКОГО?

Обзор неакадемической критики

Те, кто любят и понимают Достоевского, часто сближают его с классической трагедией. А те, кто Достоевского в целом не чувствуют и не находят у него катарсиса, говорят о бессмысленной жестокости его таланта или о низком литературном качестве его романов, рассчитанных на примитивный удар по нервам. К этой группе примыкает «Спор о Достоевском» Фридриха Горенштейна («Театр», 1990, № 2). Спора между двумя действительно разными концепциями там нет. Эдемский и его друг Жуовьян пересказывают идеи автора. В конце пьесы действие вообще исчезает, текст критической статьи Горенштейна разбивается на куски и читается по очереди. Это взгляд на Достоевского в духе Фрейда. Альтернативная точка зрения представлена Чернокотовым. Однако, альтернатива — мнимая. Чернокотов тоже во власти страстей, и его позиция легко интерпретируется «снизу вверх», если не по Фрейду, то по Адлеру. Толкованию духа плотским умом противостоит толкованию духа другим плотским умом, опирающимся на плоть рода-племени. Религиозность Черноктова — позолоченный комплекс племенной неполноценности, компенсированный агрессивностью и наглядно выраженный в пьяной драке. Бог Черноктова — это шатовская «синтетическая личность народа», и если бы Чернокотов был до конца честен, он признал бы, что только хочет, собирается верить в Бога-духа. Это искушение, которое Достоевский, в высшие свои минуты, отвергал.

В Христа, который пришел разлучить отца с сыном, не верует в пьесе никто. И никто не понимает любви Достоевского к Христу больше, чем к истине — и к истине больше, чем к России. Так, как это высказано в символе веры Достоевского и в заметке о Некрасове: «Правда выше Некрасова, выше Пушкина, выше России...» Никто не чувствует обаяния героев Достоевского, открытых Христу, никто не понимает, что Иван — через Алешу, Раскольников — через Соню испо-

вед�ется Христу и весь роман становится соборной исповедью грешников (очевиднее всего — во всеобщем тяготении к Мышкину).

Реальны для Горенштейна только те герои, которые охвачены похотью: похотью плоти, похотью интеллекта или похотью имперской власти. Слова и поступки, выходящие за эти рамки, воспринимаются как фальшь, надуманность, риторика — или вовсе не воспринимаются. При повороте романа вглубь, к опыту вечности, восприятие утрачивается и купол рушится на землю. Второстепенные персонажи по самому замыслу пьесы ничего не понимают и повторяют общие места. А герои мыслящие колеблются между национальной озабоченностью (Чернокотов) и озабоченностью интеллекта, упивающегося созданной им концепцией (примерно как Раскольников — своей теорией).

На сходном уровне судит Набоков. Привязанный к миру пяти чувств, он не понимает, зачем Достоевский этот мир разрушает, и даже не пытается прикоснуться к тайне духовно целого, просвечивающей в трещинах разрушенной трехмерности. Целого, построенного по другим законам, чем его собственные, писатель, раб своего дара, часто в упор не видит. Это относится даже к такому великому писателю, как Лев Толстой. Подобно Горенштейну, он считал лучшим созданием Достоевского «Записки из Мертвого Дома», построенные без затей, без того неповторимого мистического узла, которым связан роман Достоевского. Набоков считает лучшим (или вернее, сносным) «Двойник» (близкий по своей манере к рассказу Набокова «Соглядатай»). Андре Жид восхищался «Вечным мужем». Горенштейн воспринимает «Преступление и наказание» только до убийства Алены Ивановны и Лизаветы, то есть преступление без покаяния, банальный эпизод уголовной хроники. Собственная творческая концепция так же встает между восприятием и жизнью, как идеология. Человек, впитавший в себя концепцию, видит только то, что укладывается в концепцию. Он теряет детскую способность быть чистым зеркалом, отражающим то, что есть.

Горенштейн, в поисках союзников, дважды ссылается на Бердяева, а скрытые ссылки на Бердяева встречаются несколько раз. Бердяев, великий в своей философии свободы (и во многом другом), в философии любви далеко не всегда глубок. Ссылки на него Горенштейна (в отличие от прямых ссылок на Достоевского) вполне корректны. Некорректна

Бердяевская концепция любви, сложившаяся под влиянием очень неполного опыта и поддержанная чтением Шопенгауэра и Вейнингера.

Сама ситуация, которую философски углубляет Бердяев, описана в «Крейцеровой сонате» Толстого и в «Одиночестве» Рильке. Исповедь Позднышева и стихотворение Рильке — мгновенная зарисовка опыта, доведившего до самоубийства многих талантливых, одухотворенных людей, ожидавших чуда от близости с любимой и потрясенных тем, что чуда не вышло, что взрыв полового инстинкта отбросил их до уровня животного. Грубые натуры, ищущие только «клубнички», никакого разочарования не испытывают. Они получают то, что хотели. Трагически переживают свое падение те, кто вообще чувствует трагическое. Но потом одни находят свою вину и преодолевают ее, а другие считают себя лично ни в чем не повинными и строят концепции, в которых вина ложится на Другого: на несовершенство природы, на женщину, целиком привязанную к полу, тогда как у мужчины пол — частичная функция и эта функция может быть ограничена, если бы женщина не поработала мужчину, и т. п. Одну из таких ложных концепций выстроил Н. А. Бердяев.

«Жизнь пола в этом мире в корне дефектна и испорчена, — пишет Бердяев. — Половое влечение мучит человека безысходной жаждой соединения. Дифференцированный сексуальный акт, который есть уже результат космического дробления целостного, андрогинического человека, безысходно трагичен, болезнен, бессмыслен... Мимолетный призрак соединения в сексуальном акте всегда сопровождается реакцией, ходом назад, разъединением. После сексуального акта разъединенность еще больше, чем до него. Болезненная отчужденность так часто поражает ждавших экстаза соединения...» (цитирую по книге «Эрос и личность», М., 1989, с. 69).

Можно продолжить стихами Рильке:

И дождь всю ночь. В рассветном запустенье,
Когда продрогшим мостовым тоскливо,
Неутоленных тел переплетенье
Расторгнется тревожно и брезгливо,
И двое делят скорбно, сиротливо
Одну постель и ненависть навеки, —
Тогда уже не дождь, — разливы... реки...

В буквальном переводе, последняя строка сильнее: «Тогда одиночество разливается реками».

За этими строками стоит опыт и опыт горький, — но не роковой, не неизбежный. Представьте себе верующего, взявшего в рот просфору и вдруг почувствовавшего зверский голод. Он пожирает просфору и совершенно теряет ожидание священного. Если это случается несколько раз, вера пошатнется, может и вовсе рухнуть. Точно так же любящий, ожидающий чуда от близости с любимой, может оказаться во власти зверского полового порыва. Цветаева писала Бахраху: в момент близости любовник оказывается от нее на тысячу верст. Современный автор, Александра Созонова, выразилась еще резче. У любовника делались глаза насильника.

Половое чувство мужчины действительно «частичное», как говорил Бердяев, то есть легче отделяется от целостности тела и души. Оно сосредоточено в одном органе, и при возбуждении весь ум может перейти в пах. Личность при этом исчезает, личное чувство профанируется, мужчина теряет собственную душу и отталкивает от себя душу любимой, заставляет ее сжаться, спрятаться. Возникает иллюзия, что любовь вообще не выдерживает сближения, что хороша только влюбленность. А сближение — конец любви. Отсюда соблазн Дон Жуана. «Для многих, — пишет Бердяев, — путь к единому андрогиническому образу осуществляется через множественность соединений. Космическая природа любви делает ревность виной, прехом. Ревность отрицает космическую природу любви, ее связь с мировой гармонией во имя индивидуалистической буржуазной собственности. Ревность — чувство собственника-буржуа, не знающего высшего, мирового смысла любви. Ревнующие думают, что им принадлежат объекты их любви, в то время, как они принадлежат Богу и миру» (с. 95). Очень красивые слова, но за ними стоит неспособность к устойчивому чувству.

Неполнота опыта переносится Бердяевым на всю природу. «Источник жизни в этом мире в корне испорчен, он является источником рабства человека. Сексуальный акт внутренне противоречив и противен смыслу мира. Природная жизнь пола всегда трагична и враждебна личности. Личность оказывается игрушкой гения рода, и ирония родового гения вечно сопровождает сексуальный акт... Сексуальный акт навсего безличен, он общ и одинаков не только у всех людей, но и у всех зверей. Нельзя быть личностью в сексуальном акте, в этом акте нет ничего индивидуального, нет ничего даже специфически человеческого... Сексуальный акт всегда есть гибель личности и ее упований» (с. 70).

Отсюда манихейское отвращение к естественному и отказ различать естественное от противоестественного, ибо самое естественное, по Бердяеву, духовно противоестественно. «Сексуальный акт развратен потому, что недостаточно глубоко соединяет... Наша половая жизнь есть сплошная аномалия, и иногда самое «нормальное» может оказаться развратнее «ненормального»» (с. 94). Конечно — бывает, но Бердяев превращает срыв в космический закон. На более высоких уровнях абстракции это приводит к взгляду даже на пространство и время, как болезнь бытия, которая должна быть преодолена.

Однако ошибка не в бытии, а в поведении человека, и прежде всего, мужчины. Ему природа предоставила активную роль, и на нем главная вина. Можно причастие есть как хлеб, а можно хлеб — как причастие. И это относится не только к буквально названным предметам, а ко всему. Один все стремится использовать, проглотить, а другой во всем ищет причаститься Богу. Андреев причастился в речке Неруссе. Можно причаститься горам, морской волне.

Можно причащаться Богу и через женщину. Есть религии, в Индии, которые прямо это предписывают. Но они требуют осознанности и дисциплины переживания, то есть умения до самого конца переживать близость к женщине как близость к вечности. Нечто подобное возможно и безо всякой теории — если поведение подсказывает любовь. Все, что нужно, — это понимание задачи и элементарная, очень далекая от вершин йоги, способность к самоконтролю. Страсть становится тогда материалом, из которого творится стихотворение. Шопен писал Жорж Занд, что в посланном ей ноктюрне он описал проведенную ночь. Глаза человека, творящего музыку прикосновения, никогда не будут глазами насильника. Близость задумана Богом как глубокая связь не только тела, но и души. Об этом и в Библии сказано: и станут единой плотью.

К сожалению, Бердяев не понимал даже самой задачи. Он смешивает страсть со сладострастием и систематически пишет «сладострастие» там, где надо бы написать «страсть». Между тем, задача именно заключается в том, чтобы не дать страсти перейти в сладострастие, сделать страстный порыв символом, просфорой любви.

Со своей еретической метафизикой любви Бердяев подходит к Достоевскому — и находит у него то, что носит в самом себе: «мужчины и женщины остаются трагически разде-

ленными и мучают друг друга» (с. 103). Перечисляется ряд случаев, в том числе Митя Карамазов, разрывающийся между Грушенькой и Екатериной Ивановной. Сцены в Мокром, где любовь преображает Митю, а за ним и Грушеньку, Бердяев просто не заметил. Не заметил он и Соню, просто не упомянул ее среди любящих женщин. Соня упомянута только в другом контексте — среди женщин, вызывающих жалость:

«Замечательно, что у Достоевского всюду женщины вызывают или сладострастие или жалость, иногда одни и те же женщины вызывают эти разные отношения. Настасья Филипповна у Мышкина вызывает бесконечное сострадание, у Рогожина — бесконечное сладострастие. Соня Мармеладова, мать подростка, вызывают жалость, Грушенька вызывает к себе сладострастное отношение» (с. 105). Грушенька действительно вызывает сладострастие Федора Павловича Карамазова, но чувство Мити Карамазова — страсть и страсть, способная к преобразению; чувство Рогожина — страсть, ревнивая, непреображенная, но слово сладострастие и здесь не подходит; слишком много восторга перед красотой. Сладострастен Тоцкий, а Рогожин страстен. И наконец, Соня Мармеладова вызывает не только жалость. Раскольников просто полюбил ее. И она сперва жалеет Раскольникова, а потом любит всем сердцем. Для Даниила Андреева именно Соня — высший образ вечно женственного, созданный Достоевским. Каждый видит то, что он носит в себе.

«Самое замечательное изображение любви дано Достоевским в «Подростке» в образе любви Версилова к Екатерине Николаевне. Любовь Версилова связана с раздвоением его личности. У него... двоящаяся любовь, любовь-страсть к Екатерине Николаевне и любовь-жалость к матери Подростка... И для него любовь эта не есть выход за пределы своего «я», не есть обращенность к другому и соединение с ним. Любовь эта — внутренние счеты Версилова с самим собой, его собственная замкнутая судьба... Он родственник Ставрогина, он — смягченный Ставрогин, в более зрелом возрасте. Мы видим его уже внешне спокойным, до странности спокойным, как бы потухшим вулканом. Но под этой маской спокойствия, почти безразличия ко всему, скрыты иступленные страсти... Лишь под конец прорывается безумная страсть Версилова... Вулкан оказался не окончательно потухшим. Огненная лава, которая составляла внутреннюю подпочву, атмосферу «Подростка», наконец, прорвалась. «Я вас истреблю», — говорит Версиров

Екатерине Николаевне и обнаруживает этим демоническое начало своей любви. Любовь Версилова совершенно безнадежна и безвыходна... Безнадежность тут в замкнутости мужской природы, невозможность выйти к своему другому, в раздвоении (бытия. — Г. П.). Замечательная личность Ставрогина окончательно разлагается и гибнет от этой замкнутости и этого раздвоения» (с. 105—107).

Характеристика Версилова, взятая сама по себе, превосходна. Но почему именно любовь Версилова — «самое замечательное изображение любви» в мире Достоевского? Вероятно потому, что она чем-то лично близка Бердяеву. И под стандарт подводится все: и Ставрогин, и Митя Карамазов. А они разные. Ставрогин погибает вовсе не от того, что Бог расколол мир на несовместимые природы, мужскую и женскую. Этот манихейский демиург существует только в извращенном религиозном воображении. Мир, досмотренный до глубины, целен, и Ставрогин гибнет не вследствие устройства мира, а вследствие устройства своего ума, своего понимания свободы. Митя же вовсе не гибнет. Последнее слово Достоевского — преобразование Мити в Мокром. Событие отчасти даже непредвиденное; после своего преобразования именно Митя (а не Алеша, как было задумано) становится духовным центром романа, и его рассуждения об эфике, о бернарах и о плачущем ребенке не менее важны, чем беседы Алеши с мальчиками или глава «Русский инок». Поучения Зосимы задуманы были, а монологи Мити сами собой сказались — и звучат гораздо убедительнее.

В романе Достоевского нет античного рока. Это апокалипсис, который грозит человечеству гибелью, если не покается. А покается, то будет спасено, — как Ниневия после пророчества Ионы. Трагизм может быть преодолен. Его пытается преодолеть Соня — и спасает Раскольникову. Пытается Мышкин — и погибает, но ничего болезненного, иступленного в его попытке я не вижу, просто совершенная открытость чужой боли. Логика характера Мышкина не ведет к гибели, его губит Россия, решительно не похожая на ту Россию, которую он вымечтал в Швейцарии. Мысленно перенесите Мышкина на планету Смешного человека, и он там дома. А здесь губит его неопытность, неумение защищаться, держать от себя на некотором расстоянии зачумленных страстями.

В целом бердяевская концепция отмечена манихейским неверием в возможность обожения плоти. «Я очень ценил и

ценю статью В. Соловьева «Смысл любви», — пишет Бердяев. — Это, может быть, лучшее из всего написанного о любви» (с. 139). Но Бердяев не поверил Соловьеву. Ему кажется, что Соловьев был влюблен только «в вечную жепственность Божию. Конкретные же женщины, с которыми это связывается, приносят лишь разочарование» (с. 122). И, конечно, гениальность несовместима с буржуазно устроенной половой жизнью, и передко в жизни гения встречаются аномалии пола. Гениальная жизнь не есть «естественная жизнь» (с. 78). Вообще, «в любви есть семя гибели в этом «мире», трагической гибели юности» (с. 86).

Что из этого искаженного, но яркого образа любви взял Ф. Горенштейн? «Достоевский — единственный из значительных русских литераторов XIX века, кому была недоступна женская судьба» («Театр», № 2, с. 20). «Женщины его не имеют ни собственной судьбы, ни собственного облика, они лишь момент в судьбе мужчины. Тут я согласен с Бердяевым...» (с. 26). Бердяев, действительно, так считал. Он не понял ни Сони, ни Хромоножки. Возможно потому, что для него самого женщины были только «моментом в судьбе». Далее, к Бердяеву отсылает фраза: «образ Мышкина — это образ тихого беснования» (с. 27). Хотя это Бердяев, доведенный до карикатуры. Наконец, дается довольно подробный пересказ Бердяева: «У Достоевского женщины вызывают или сладострастие, или жалость, эта любовь изначально осуждена на гибель в ней нет светочности. «Я вас истреблю, — говорит Версильов Екатерине Николаевне...» Помните в «Подростке»? Безднадежность тут необычная. Не безответная любовь... Нет, тут физиология... Тут однополость... Замкнутость мужского начала. Неспособность к соединению, к цельности» (с. 34).

У Бердяева мрачный, но величественный образ любви, манихейская, еретическая, но религиозность и отдельные глубокие проникновения в эротику героев Достоевского. У Горенштейна загадка Достоевского сводится к «физиологии», к «однополости». Я бы сказал, Бердяев здесь переставлен «с головы на ноги», как Гегель у Маркса, поставлен на прочные, удостоверенные наукой, фрейдистские ноги. Проблема трагического у Достоевского просто аннулирована; никакой трагедии, одна сексуальная патология.

Однако проблема остается, и хочется закончить несколькими замечаниями Г. П. Федотова из статьи «Христианская трагедия». По-моему, Федотов называет христианской траге-

дней, то, что я назвал выходом из трагедии. Во всяком случае, его подход мне очень близок.

«Стало трудно поверить в Воскресение, но Голгофа есть опыт большинства современных людей, сохранивших в себе образ человеческий. Трагедия, заключающаяся в самом сердце новой религии, сообщает всей «новой» эпохе и ее искусству ту остроту и глубину, перед которой гармоническое искусство античности кажется чуть-чуть пресным даже для многих еще верных его поклонников» (к которым, несомненно, относился и сам Георгий Петрович Федотов. «Новый град», Нью-Йорк, 1952, с. 225).

Может показаться, что Федотов противопоставляет античной трагедии Шекспира, Расина или Кальдерона. Но это не так. Христианскую трагедию Федотов находит только у Достоевского. «Трагедия нового времени, Шекспира, французского классицизма или немецкого романтизма, не является в основе христианской...» Эта трагедия «не религиозная не в том смысле, что в ней действуют не божественные силы и не сознательные религиозные мотивы, а в том, что причины ее почти без остатка сводятся к моральным и имморальным мотивам, не оставляя места для религиозного вопрошания. В этом смысле новая трагедия менее религиозна, чем греческая» (с. 227). (Замечание, с которым я не могу не согласиться. Эсхил действительно религиознее, по своей проблематике, чем Шекспир). «Родилась чисто гуманистическая, безрелигиозная трагедия. Кальдерон не в счет: его своеобразная религия имеет мало общего с христианством (очень смелое утверждение; думаю, что оно связано с федотовским акцентом на христианской *этике*, которой у Кальдерона действительно нет; хотя есть христианская мистика. Впрочем, это вопрос, требующий особой разработки, к которой я не готов. — Г. П.). Глубокие трагедии борьбы с Богом, отчаянья и любви, переживались в уединенных кельях. Какие трагические фигуры — Иоанн Крестный (Хуан де ла Крус. — Г. П.) и Паскаль, да и весь янсенизм вообще! Но их духовные борения не отразились в искусстве, по крайней мере, в искусстве слова: оно связано бестрапической теологией» (с. 233), тяготеющей к переоценке божественности Христа и недооценке его человеческих страданий. За фигурой умолчания стоят, по-видимому, страсти Христовы в музыке и живописи, где богословие не могло контролировать звук и цвет.

Потом «шумный и грубо-убедительный прогресс XIX века увлек большинство... по своей большой оптимистической

дороге, которая вела к нашей пропасти. Немногие видели эту пропасть в истории или ощущали ее в своем сердце. Эти немногие провидцы спасли для нас христианскую духовность в пустыне «прогресса», и притом духовность трагическую (напомню, что эта особая трагичность не совпадает, по Федотову, ни с одной из ранее известных трагедий. — Г. П.). Почти одновременно, в середине XIX века, протестантизм, католичество и православие (в такой последовательности) дали трех гениев, которыми ныне живет христианское человечество: Киркегарда, Бодлера и Достоевского» (с. 234).

«Если остаться в границах мира Достоевского, то этот мир представляется не «управляемым хозяйством» Бога, а полем битвы, где Бог одна из борющихся сторон. «Поле битвы — сердца людей». Человек обладает неограниченной, страшной свободой к добру и злу. Ставрогин поворачивается к нам то серафическим, то демоническим своим обликом. Карамазовское насекомое живет и в Алеше. Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов — вылиты из одного и того же металла — потомки байронистов, предтечи ницшеанцев. Но какая различная метафизическая судьба: один спасен, другой погиб, третий, мы чувствуем, может спастись. Это тайна человеческой свободы. И Достоевский показывает нам Христа — сострадающего и страдающего, который хочет победить человека не «чудом, тайной и авторитетом», то есть не всемогуществом Своим, а притяжением духовной красоты. Свобода поставлена наравне с божественной любовью и это означает и ныне, как в начале мироздания, трагическую предопределенность конца. Вместо «вседовольного» небесного Царя и Судии перед нами распятая Красота. Вспоминается слово Паскаля, которое повторяется теперь многими выразителями современного трагического католицизма: «Христос в агонии до скончания века» (с. 236).

«Трагическая теология еще в зародыше», — продолжает Федотов (впоследствии эта теология на Западе сложилась — «теология после Освенцима»), — но трагическое искусство уже господствует в христианском секторе культуры» (с. 236). Назвав имена Мориака, Грина, Бернаноса, Федотов возвращается к Достоевскому:

«Мы уже видели темы этой трагедии, несравненным гением которой остается Достоевский. Царящее в мире зло как грех — личный и социальный. Глубокое несчастье человека грешника и сострадание наше к нему. Борьба света с тьмой, исключаящая безнадежность. Герой, еще не очищенный от

страстей, пусть падая, ведет неустанную борьбу с собой и злом мира. Его борьба освещается и вдохновляется свыше. За ним стоят или чувствуются небесные силы, против него — демонические. Но Бог уважает его свободу. Спасение или гибель зависят от его воли. Он может совсем перестать слышать небесный голос и изнемогать в своем одиночестве. Но исход не predetermined до конца. Если спасение — «радость-страдание». Если гибель — ангелы плачут. «Христос в агонии до скончания века» (с. 237).

Размышления Фёдотова кажутся мне такими глубокими и верными, что хочется просто присоединиться к ним и не прибавлять его прекрасных слов своими. Достаточно подчеркнуть две фразы: «Борьба света с тьмой, исключаящая безнадежность» и «Если спасение — «радость-страдание». С обычным федотовским лаконизмом здесь намечен выход из трагической безнадежности, — выход, который есть в мире Достоевского. Трагическое не заслоняется, но смягчается верой, надеждой и любовью, преображается в нечто новое. Федотов сохраняет лучшее в бердяевском понимании Достоевского — его философию свободы — и молча отбрасывает то, что можно назвать личной патологией Бердяева и тяготением к махихейскому дуализму.