

МЫСЛИ О ДОСТОЕВСКОМ

«Времени больше не будет». Это можно сказать себе перед каждым погружением в искусство, все равно, идет ли речь о книге, о картине, о творении музыканта или архитектора. Времени больше не будет, его нет, и на мгновение или надолго, вопреки всем нашим привычкам, условиям, законам, мы меняемся, мы себя и все теряем — в нас новое небо и новая земля. Это чувство с особенной отчетливостью испытываешь иногда в антракте между двумя действиями «Тристана» или когда, зачитавшись, очнешься посреди Бородинской битвы у Толстого или на острове, где губернаторствует Санчо, у Сервантеса. Однако этот новый мир — я не говорю о музыке, тут дело сложнее, но о романе — все-таки не совсем нам чужд, даже он знакомей знакомого, родней родного, он построен целиком из материалов нашего, старого мира: мы узнаем каждую балку, каждый кирпич; лишь применены они иначе, с другой целью, в другой связи, сочетаясь в ином целом...

Так ли у Достоевского? Кажется, не так, не только так.

«Увлечательность» его — особого порядка. В этом банальном слове, примененном к нему, улетучивается банальный смысл. Не фабулой увлекают его романы: можно знать эту фабулу наизусть, и все же не избежать увлечения. Мы наугад раскрыли книгу, прочли страницу, две, и вот мы уже втянуты, как в омут, в безостановочное, неудержимое повествование. Его ритм становится как бы сразу нашим сердцебиением, дыханием, ритмом нашего сокровеннейшего бытия. Стремительность этого ритма не сравнима ни с чем, ни в русской, ни в мировой литературе, и она так же поражает у Достоевского, как и странная беспрепятственность совершающегося в его книгах действия. Законы тяготения забыты, тела и вещи потеряли вес: шагнуть, это значит перелететь на версту вперед, протянуть руку — все равно, что распра-

вить крылья. Нет в его искусстве ни малейшей косности, так одолевающей, усыпляющей нас в жизни; ничто не мешает чувству, мысли, одухотворенности каждого движения. Именно эта новая легкость, эта небывалая освобожденность от материи так увлекает нас, так овладевает нами. Ускоряется ритм, мы летим, не помним себя, в этом царстве чистой духовности мы совлекаем с себя всю земную тяжесть.

Вот почему так изменился мир, глубже, чем он вообще меняется в искусстве. Мы не просто среди переставленных вещей все того же чувственного мира; если мы не порвали с ним совсем, то все же очутились сразу в каком-то новом его измерении. Все как будто то же и не то. Мы уже видим все по-новому. Пришел Лобачевский или Риман и перестроил наш евклидовский, трехмерный мир. В этой новой геометрии искусства величайший подвиг Достоевского-художника.

* * *

До него мы не знали, что это возможно. А он не знает, пожалуй, что возможно другое: мир Евклида просто не существует для него. Духовность всего сущего так же для него очевидна, как очевидны для нас аксиомы **нашей** геометрии. Вряд ли даже Достоевский вполне отдает себе отчет в этом несхождении его мира с нашим миром. Духовность его расчетов, его желаний, сильнее его самого.

Легче всего увидеть это в тех случаях, когда Достоевский стремится изобразить самое, казалось бы, бездуховное, телесное; грех любострастия, преступную похоть, разврат. То, как он видит мир, отражается и вообще на всей его «эротике».

«Я говорю тебе: изгиб. У Грушеньки шельмы есть такой изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой ножке отозвался». Так говорит Дмитрий Карамазов, и в его устах эротический признак превращается в духовный: изгиб этот — некая энтелехия Грушенькина тела, форма, заданная ему душой. Тот же смысл открывается и в «узком, мучительном следке»; таково же сладострастие и самого Федора Павловича Карамазова. В его словах о том, что «босоножку и мовешку надо сперва наперво удивить», в его рассказе о матери Ивана и Алеши выражается не сладострастие вовсе, в его обычном телесном облике, а совсем другое: кощунственное унижение чужой души, надругательство над тем, что для нее всего святее. Недаром агоней рассказа Федора Павловича заключается в плев-

ке на икону, акте не любодейства, а другого, более страшного, потому что более духовного греха.

Еще ясней все это в «Исповеди Ставрогина». Характерны уже первые его слова: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186... г. жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия». Удовольствие нашел Николай Всеволодович в чем-то совсем ином, под обычное понятие разврата вовсе не подходящем. Недаром он говорит: «Я убежден, что мог бы прожить целую жизнь, как монах, несмотря на звериное сладострастие, которым одарен и которое всегда вызывал». Если так, то значит сладострастие было не таким уж звериным. И действительно, во всем дальнейшем рассказе об изнасиловании девочки, повесившейся потом, суть вовсе не в каком-нибудь эротическом извращении. Вся притягательность этого поступка для Ставрогина заключается в чудовищном унижении души Матрешы, в осквернении ее святынь, ее духовной чистоты, ее детского восхищения перед самым Ставрогиным. Ведь и начинает Ставрогин с того, что садится подле нее на пол и целует руку девочки; потом волна жалости хлынет на него, и как раз попирая эту жалость, он совершает тот акт нравственного убийства, который лишь в уголовном уложении, но не на языке его души, называется растлением малолетних. «Полагаю, — говорит он, — что это ей смертным ужасом показалось: Бога убила». В этом богоубийстве и заключается смысл деяния Ставрогина; оно такой же чисто-духовный эксперимент — решающий в духовном мире, — как убийство для Раскольникова, как отцеубийство для Ивана Карамазова, как самоубийство для Кирилова. Все остальное Достоевского и его героя просто не интересует. Матреша — не жертва извращенного вожделения Ставрогина; вожделения к ней у него вообще нет; ощущает он только все то же страшное напряжение души, раздираемой унижением и гордостью, которым Достоевский одержим, как постоянную свою тему. Это ведет Ставрогина к оскорблению чужой святыни, к дьявольскому вознесению над поправной чужой душой. И желание Достоевского назидательно изобразить предел «звериного сладострастия» только обнажило лишний раз чистую духовность его мира.

Даже вопреки сознательным его намерениям, все служит у Достоевского этому новому миру, где движутся его герои, где разворачивается действие его книг. Вне духовности для него вообще нет жизни. Телесно-душевное биологическое бытие, которого почти достаточно Гомеру и Толстому, итальян-

ским живописцам и греческим скульпторам, для него равняется небытию, не имеет ни цены, ни смысла. Сила жизни измеряется у него одною лишь духовной напряженностью, высшая форма которой — такая же духовная любовь. Ставрогинская скука, кончающаяся намыленным шнурком, это — невозможность любить, а невозможность любить есть в конечном счете уничтожение духовности. Герои других романов обошлись бы и без нее; в мире Мопассана, например, «гражданин кантона Ури» был бы человеком, подобным другим людям и даже оказался бы способным на «любовь» в том смысле, в каком это слово никогда не встречается у Достоевского. Его героям без духовности не обойтись; ее ущерб для них — болезнь, ее исчезновение — смерть; никак им не «воплотиться в семипудовую купчиху». Недаром это у него мечта дьявола. Из четвертого измерения в третье возврата нет.

* * *

Нет возврата и для нас, для русской, для мировой литературы. Зачеркнуть того, что Достоевский совершил, нельзя. Математика покончила бы самоубийством, если бы теперь пожелала вообразить, что, кроме евклидовой, другой геометрии нет, что Римана и Лобачевского не существовало. Однако оценить значение Достоевского для нашего времени можно только поняв, что духовность его мира отнюдь не означает какой-то искусственности, надуманности, абстрактности. Духовность и отвлеченность — вещи совершенно разные и по-разному противоположные телесно-душевному конкретно-му бытию, которому обещано просветление в мире духовном, но которому грозит уничтожением отвлеченный мир. Смешение духовного с отвлеченным — одно из самых опасных заблуждений нашего времени, и как раз в силу него друзья Достоевского так легко превращают его образы в формулы и видят в его книгах лишь иллюстрации теоретических положений, тогда как враги столь же несправедливо обвиняют его в призрачности и абстрактном произволе. На самом деле герои Достоевского живут не менее полной жизнью, чем герои Толстого, только жизнь эта развертывается в другом плане и получает поэтому другой смысл. Свидригайлов и Раскольников, Шатов и Кирилов — не призраки, не тени, не условные резонеры, излагающие для нас идеи автора; они столь же законченные в себе живые лица, как Стива Облонский, Наташа или Пьер; только не тем они живы и до такой

степени не хлебом одним живут, что кажется порой могут и вовсе обойтись без хлеба.

Конечно, в исходном пункте его творчества отвлеченность представляет большую опасность для Достоевского, чем для Толстого или даже чем для любого другого романиста; но победа над этой опасностью как раз и есть первое, в чем сказывается его гений. Он побеждает ее уже в основном замысле своего искусства, в том языке, каким написаны величайшие из его книг. Этот язык таков, что он привел многих «любителей изящного» к мнению, что Достоевский «пишет плохо», и даже искренних поклонников его к столь же нелепому убеждению, что судить его надо, отвлекаясь от «несовершенной формы» его творений. На самом деле, Достоевский — великий стилист, один из величайших в русской литературе, и только противохудожественные представления о какой-то раз навсегда определенной «красоте слова» помешали всеобщему признанию этой истины. Ритм, который в его романах так неудержимо увлекает нас вперед, есть не только ритм событий, но в той же мере ритм языка, и придать языку эту ритмическую силу может быть доступно лишь великому его хозяину и мастеру. Но едва ли не еще большее мастерство проявил Достоевский в том, что как раз и ставят ему в вину близорукие его противники. Он исходит не из литературного языка, как одни русские писатели, и не из народного говора, как другие, а из языка самого что ни на есть бумажного, чиновничьего, будничного, полного подхихиваний, ужимок, горька, уменьшительных словоерсов и всяческих бытовых словечек. Если бы Достоевский исходил не из этого языка, если бы он писал, как Тургенев, его книги не избежали бы нарочитости, а быть может, их и невозможно было бы читать; но можно предполагать, что и самая его ненависть к Тургеневу была наполовину внушена отвращением к писательской манере, особенно резко несовместимой с направлением его собственного творчества. Гений его так был устроен, что именно отпрявляясь от этого явного убожества, он с тем большей силой умеет унести в свою духовную стихию; и тем стремительней он увлекает нас с собой, чем меньше в его языке элементов пластических, заранее оформленных, округленных и как бы тем самым подчинившихся закону тяготения.

Но то, что открывается в его обращении с языком, составляет вместе с тем основной закон его искусства. Достоевский находит все то высокое и духовное, чего он ищет, не воспаряя над землею, а прорываясь вглубь и даже опускаясь вниз. В

этом его сходство с величайшим религиозным живописцем Европы, Рембрандтом; в этом его связь с глубочайшими подземными тяготениями русской литературы, нашедшими свое полное выражение только в нем; и в этом же отличие его от Гоголя, желавшего тьму осветить извне, вместо того, чтобы в ней самой искать и найти источник света. Гоголю трагически не удалась его попытка написать «Божественную Комедию», в которой первая часть «Мертвых Душ» заняла бы место «Ада», и нечто вроде объяснения этой неудачи можно найти в записанных им словах митрополита Филарета: «В русском народе теплоты много, а свету мало». Достоевский в самой теплоте нашел свет, которого Гоголь там не искал, и в плане искусства это открытие привело к той победе над отвлеченным, к тому воплощению духовности, т. е. в тексте облечению ее в новую, бестелесную и хотя вполне конкретную, но как бы уже дематериализованную плоть, которое составляет самый драгоценный завет Достоевского нашему времени, то, чему всего нужней, хотя и всего трудней у него учиться.

* * *

Вопреки обычному мнению, мы ныне живем в мире более соприродном Достоевскому, нежели Толстому. Поверхностный наблюдатель этого не замечает, так как в жизни он встречал гораздо больше Николаев Ростовых, чем Иванов Карамазовых, да и самого себя ему легче и приятней вообразить любым из толстовских героев, чем Свидригайловым или князем Мышкиным. Он не дает себе отчета в том, что нормальность героев Толстого, естественность и очевидность мира, изображенного им, относится к прошлому, еще повсюду окружающему нас в своих омертвелых и привычных формах, а не к будущему, в которое мы не перестаем вращаться. Видеть это мешает еще и обычное чувство: смешивание чувства жизни, свойственного Достоевскому и питающего его искусство, с его идеями, с философией, какую можно извлечь из его книг. Идеи эти тем, кому они не нравятся, кажутся лишенными «актуальности», и в самом деле, о них больше болтали, ими чаще начинали средней руки романы еще лет десять или пятнадцать тому назад, нежели теперь. Влияние Достоевского в течение долгих лет сводилось чаще всего к использованию его упрощенно воспринятых «проблем», его наспех перенятой системы со стороны наиболее или менее искусных беллетристов, пытавшихся этими пряностями приправить свои

чересчур пресные блюда; такое влияние действительно за последнее время частью сознательно отбрасывается, частью само собой ослабевает, и об этом не приходится скорбеть. Достоевский — великий мыслитель, и было бы печально, если бы воздействие его в этом направлении так и ограничилось бы порождением чего-то параллельного вульгарному ницшеанству, вместо того, чтобы привести к тому настоящему продумыванию и дальнейшему развитию его мыслей, которое, как для Ницше, только теперь для него и началось. Однако независимо от той или иной судьбы его идей Достоевский еще и великий художник, а в этой области важно вообще не влияние, а предвидение, предчувствие, тайное родство с еще не рожденным, но уже обещающим родиться временем. Достоевский с нами не потому, что наплодил раздражителей, которые еще и сейчас не перевелись, а потому, что мир предчувствованный, воображенный им, все более становится окружающим всех нас реальным миром.

Сравнение с Толстым тут более, чем когда-либо неизбежно и показательно, хотя, не будь Толстого, оно могло бы быть заменено сравнением с любым другим великим романистом XIX века. Толстой — последний изобразитель природного человека, уходящего корнями в землю, приросшего к роду и семье, сохранившего единство душевно-телесного жизненного опыта, присутствующего всем своим существом в каждом из своих поступков и желаний. Достоевский — первый изобразитель человека, оторвавшегося от этих связей, витающего где-то между небом и землей, перенесшего всю напряженность живой жизни в область чисто-духовных столкновений, мук и радостей. Говорить о последнем и первом мы здесь можем, разумеется, лишь условно, так как в одном случае было много продолжателей и эпигонов, и еще больше предшественников в другом; однако разница между мирами, представляемыми Толстому и Достоевскому, все так же велика, что, пользуясь аналогией грубой, но верной, мир Толстого можно уподобить системе натурального хозяйства, а мир Достоевского — системе хозяйства денежного или, верней, кредитного. Никакие интересы, импульсы, оценки, находимые у Толстого, никогда не отделены от обычной, почти можно сказать материальной человеческой жизни, просвечивающей всюду, сквозь все размышления, чувства и взаимоотношения его героев. В его мире жизненная энергия остается тут же в жизни, не выделяется ни в какие потусторонние по отношению к

ней символы и ценности; в его хозяйстве обменивают прямо лес на зерно, жизнь — на любовь и смерть. Не то в мире Достоевского. Тут, напротив, живут и умирают только ради или даже в силу чего-то, что имеет такое же отношение к непосредственно-ощутимой жизненной стихии, как кредитный билет к тому, чего он стоит. В этом мире каждый поступок есть как бы выдача векселя, не жизни, а смыслу жизни; и хотя Достоевскому принадлежат слова о том, что надо любить жизнь больше смысла ее, вряд ли именно он мог даже представить себе жизнь вне ее смысла или смыслов. Вот почему для тех, кто эти смыслы утратил, кто не верит им, любая его книга — только пачка ассигнаций, не имеющих хождения, тогда как Толстой биржевых операций человечества не боится: его искусство укоренено не в смыслах, а в жизни, и не знает никаких превышающих ее ценностей. Самоубийство Кирилова может стать людям совершенно непонятным; смерть Ивана Ильича не может стать непонятной, пока есть люди и пока им надо умирать.

Из всего этого можно сделать как будто обычный вывод о недолговечности Достоевского и устойчивости Толстого. Те, кто его делает, склонны не без удовольствия утверждать, что хотя все самое важное и дорогое для Достоевского (но не для них) обернулось не больше, чем инфляционной кредиткой, на которой написано «миллиард» и которая не стоит ничего, искусство тем не менее способно процветать и впредь, опираясь на вечно-человеческое, на вечно-жизненное, повинаясь примеру толстовского искусства. Они забывают, однако, что окончательно отказаться от смысла ради жизни, от ценностей ради человека, значило бы лишиться смысла и ценности самые слова жизнь и человек. Он и забывает еще, что и искусство Толстого, поскольку оно — искусство, предполагает существование художественных, а значит уже не просто жизненных ценностей, и что возможность читать «Анну Каренину» как газетную хронику, как житейский документ (подобно тому, как ее недавно прочла одна неискушенная в литературе комсомолка) еще не означает возможности из одних документов, сквозь них не прорываясь, над ними не возносясь, состряпать «Анну Каренину». Отказ от наджизненных ценностей и смыслов есть также и отказ от литературы, в результате которого писания Достоевского и Толстого одинаково должны превратиться для будущих читателей в сборники разнородных, более или менее интересных и полезных материалов, с той только разницей, что материалы Толстого

окажутся общедоступней и понятней материалов Достоевского. За пределами того довольно узкого слоя образованных людей, для которого существует литература как искусство, это уже и сейчас так; но внутри него дело обстоит совсем иначе. Мир, в котором литература сейчас только и может жить, ближе к миру Карамазовых, чем к миру Левина, и связь между Верховенским, Шатовым и Ставрогиным, между Рогожиным и князем у гроба Настасьи Филипповны имеет больше смысла для него, чем отношения между Анной, Карениным и Вронским. Каковы бы ни были частные мнения и вкусы людей, населяющих этот мир, сами-то они все же меньше похожи на героев Толстого, чем на героев Достоевского, и как бы они ни были правы, находя незыблемой «Смерть Ивана Ильича», им самим угрожает скорей горячка Ивана или револьвер Свидригайлова.

О разделении жизненно-нормального и духовно-действенного не только можно пожалеть: ему нельзя не ужаснуться. Но не считаться с ним значит ничего в современном мире не понять. Его симптомом было уже само одновременное появление двух столь небывало односторонних, неслыханным образом полярных в отношении один к другому гениев, как Толстой и Достоевский. Никто не в силах сейчас заполнить расширившуюся пропасть. От старой душевно-телесной конкретности искусство отошло, и в пределах нашей культуры оно не сможет к ней вернуться. Но верно и то, что утрата этой конкретности — величайшая опасность для искусства: отвлеченность научного мировоззрения и рассудочность технической цивилизации никакой пищи ей не могут дать, и литературу на этом пути ожидает лишь смерть на операционном столе или от лабораторных реактивов. Достоевский указал ей единственный выход из тупика — в сторону духовности, побеждающей отвлеченность жизни, дающей плоть наджизненным мирам, любви, видящей звезды не только в небе, но и в черном зеркале падшей человеческой души. Указал его Достоевский не как учитель, а как пророк; подражателей не поощрил; никаких практических советов на пользу молодым писателям не оставил и не мог оставить. Но другого пути нет. Остается разгадывать его пророчество.

«Владимир Васильевич Вейдле — выдающийся русский европеец, знаток искусства, философ культуры», — писал А. Небольсин в статье «Владимир Вейдле. К 80-летию как постоянному сотруднику» («Новый журнал», 1975, № 118).

Прибавим, что Вейдле был постоянным сотрудником не только этого, но и многих других эмигрантских изданий: и «Вестника Русского студенческого христианского движения», и «Мостов», и «Чисел», и знаменитых «Современных записок» — где его имя соседствовало с именами Ремизова, Бунина, Ходасевича, Зайцева, Цветаевой, Солженицына. А главное — в этом соседстве его эссе и заметки не проигрывали.

Не странно ли, что сведений о Вейдле нет ни в советских, ни даже в зарубежных справочных изданиях? К счастью, одна из его черт — обращение в литературоведческих и публицистических работах к собственному опыту, к биографии. Так что о Вейдле мы можем узнать у Вейдле.

В 1976 году, незадолго до смерти, он успел издать первую часть своих воспоминаний — книгу «Зимнее солнце». В ней — его детские и отроческие впечатления о солнечном для него Петербурге 10-х годов — вернисажах «Мира Искусства», концертах Скрябина, постановках Вагнеровских опер, всех спектаклей всех театров, на которые водили его родители и, конечно, «глухих друзьях» — книгах. С этой атмосферы и начал Вейдле жить в мире искусства «целой значительной частью своего существования». Окончание историко-филологического факультета Петербургского университета и путешествия по Европе дополнили его образование.

В 1924 году он навсегда уезжает из России. Годом позже, в Париже, происходит встреча с Ходасевичем, дружбой и влиянием которого он очень дорожил. Вейдле читает лекции по истории искусств, сотрудничает в периодике и пишет книги, первая же из которых — «Умирание искусства» (1937 г.) (ее французский вариант написан раньше — в 1936 г. и называется «Пчелы Аристеея») принесла ему известность и стала раритетом — достать ее невозможно не только у нас, но и за границей. Вейдле вообще свободно писал на нескольких европейских языках: написанная им, например, по-французски, книга «Россия отсутствующая и присутствующая» (1946 г.) была переведена на английский (русского перевода ее, заметим, пока нет).

После войны Вейдле преподает в Европейском колледже в Брюгге, в Мюнхенском университете; становится известен и за океаном — лекциями в крупнейших университетах (Нью-Йорк, Принстон). И все-таки, прежде всего он чувствует себя писателем. Вот несколько названий его статей, взятых на-

угад, — они дают представление о круге интересов Вейдле и о его взгляде на искусство: «Батюшков и Мандельштам», «Заметки о Шагале», «Мысли о Достоевском», «О религиозном корне русского искусства», «О Солженицыне», «Похвала Венеции», «Старость Шекспира», «Умерщвление слова», «Проза Цветаевой» и так далее, и так далее, и так далее...

Статья «Мысли о Достоевском» опубликована в «Современных записках» (1936 г., № 62). Немухина О. И.