

Книга великого гнева**«БЕСЫ»**

Посвящается Наталье Николаевне Кульженко

Сеется тело душевное, восстает тело
духовное.

Ап. Павел

М а с к а

Одной из главных фигур в «Бесах» Достоевского является Николай Ставрогин. Это истинный центр романа. С него и надо начинать анализ этого замечательного произведения, в котором так много идейной глубины, такая масса загадочных образов, выписанных не просто художественными, а художественно-символическими чертами. Роман этот особенно интересен еще и потому, что здесь схвачена в символической перспективе русская общественность известного боевого момента, схвачена и превращена в какую-то чудовищную химеру. Можно сказать, что именно этим романом Достоевский более, чем каким-либо другим своим произведением, даже более, чем «Дневником писателя», поставил преграду между собою и прогрессивною частью рус-

ского общества. Преграда эта, может быть, никогда не разрушится, потому что Достоевский выступает здесь настоящим фанатиком своих убеждений, столь чуждых и столь враждебных известной стороне русской действительности. Эта действительность, развивающаяся по своим законам, несется вперед в свежем потоке, поднимая от времени до времени новые идейные волны, и чем дальше несется этот поток социально-политической жизни, тем очевиднее становится вся обособленность мировоззрения Достоевского, который так современен по своей психологической схеме и так далек от современности по кругозору своего духа.

Итак, начнем анализ со Ставрогина, самой загадочной фигуры романа.

Вот какими чертами Достоевский описывает его при первом появлении его перед читателем. Это был чрезвычайно красивый и изящный молодой человек, почти высокого роста, лет двадцати пяти, прекрасно одетый и «державший себя так, как мог держать себя только господин, привыкший к самому утонченному благообразию». Он был неразговорчив, скромн и в то же время смел и самоуверен. Особенно странное впечатление производило его лицо. «Волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец что-то уж слишком ярк и чист, зубы, как жемчужины, губы, как

коралловые,— казалось бы писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен. Говорили, что лицо его напоминает маску». Вот изумительное описание, в котором, может быть, нет ни одного чисто художественного штриха, потому что все в нем дается в крайних чертах и красках, без тех полутонов, оттенков и теней, которые создают ощущение живого индивидуального существа. Это какие-то условные знаки, символизирующие известную мысль художника, а не живая плоть, которая всегда тоже нечто символизирует, но символизирует не слишком замкнутые человеческие мысли, а более неуловимые идеи, разлитые в самой жизни. Прежде всего в этом описании чувствуется желание Достоевского показать человека, выявившего все силы своего естества и застывшего на известный период в какой-то внутренней неподвижности. Ставрогин дошел до крайнего предела в данном моменте своего личного развития. Через некоторое время он войдет в новую полосу внутренних переживаний, и, как мы увидим, лицо его перестанет походить на маску. Но в описании его наружности есть черты, намекающие на какую-то трагическую законченность всего его существа: в какие бы эволюции ни вошла его жизнь, каких бы высоких идей ни коснулось его сознание, он не вырвется из какого-то фатального круга,— из съедающей злобы своей бессердечно-демонской личности. «Волосы

его были что-то уж очень черны», — пишет Достоевский: лицо Ставрогина выступает как бы в темной раме, между ним и небом намечена темная преграда. Удивительный и в высшей степени характерный для Достоевского штрих, особенно если вспомнить князя Мышкина в «Идиоте», с его почти белыми волосами, и Свидригайлова в «Преступлении и наказании», которого Достоевский описывает такими же чертами, как Ставрогина, но которому он дает светлые волосы. Цвет волос как бы соответствует у Достоевского степени интенсивности личного человеческого начала и, так сказать, степени его открытости для возрождающих, благодатных воздействий неба. «Светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны» — новая зловещая черта в внешнем облике Ставрогина. Его глаза тоже представляют собою какую-то прозрачную маску, скрывающую его душу. Это чрезмерное спокойствие и неподвижная ясность его взгляда дают ощущение того, что называется на море мертвой зыбью. На поверхности все как бы тихо — не волны, а только мелкая зыбь, — а между тем корабль качается от глубоких толчков и ударов бушующей внутри стихии, и пассажиры более, чем когда-либо, подвергаются приступам морской болезни. В Ставрогине тоже все как бы застыло, все подернуто жуткой тишиной, но внутри его кипит необузданная стихия, и сквозь его мертвое спокойствие чувству-

ется что-то опасное, почти злодейское. В душе его нет солнечной игры божества, лучей духа, сердечности, которые смягчают жизнь личного начала в человеке, бросают нежный колорит на все человеческие чувствования и прежде всего переливаются светом и тенями в глазах. В глазах Ставрогина — бледное спокойствие, равнодушная ясность, то безразличие к добру и злу в самом глубоком смысле этого слова, которое хуже всякой преступности, ужаснее всякого злодейства, потому что это какое-то безблагодатное состояние души и тела, гипнотически притягивающее свою дерзостью и отталкивающее своим коварством. Тут в одном многозначительном штрихе вся скрытая трагедия и даже вся судьба Ставрогина. Цвет лица у него «что-то уж очень нежен и бел», румянец «что-то уж слишком ярк и чист». Словно кровавое пятно на белоснежном фоне: что-то одновременно и болезненное, напоминающее чахотку, и какая-то утомленность тела при сосредоточенном напряжении всех душевных сил. Кровь его прилила к щекам и как бы неподвижно застыла в этом румянце, — психические движения его на время прекратились. Этот контраст между аристократической нежностью и белизною его тонкой кожи и почти вульгарными яркими пятнами румянца на щеках тоже производит жуткое впечатление: тонкая аристократическая организация должна была бы тонко вибри-

ровать, должна была бы петь, откликаться на всякое явление жизни, двигаться — хотя бы и сдержанно — вместе с этою жизнью, перевоплощаться в нее и перевоплощать ее в себя, а между тем этот мертвый румянец говорит о том, что в Ставрогине запеклись его страсти, — страсти большие, но не одухотворенные, а потому и изменные. Он весь напряжен, весь измучен своим напряжением, и эта напряженность и измученность сами по себе страшно не аристократичны. Скоро мы увидим, на какие психологические, плотские бездны намекает здесь великий символист-художник. Зубы и губы Ставрогина тоже представляют контраст нужного изящества и грубой резкости: «зубы, как жемчужины, губы, как коралловые». Чуть-чуть женственные и здоровые зубы, в мягком блеске выступающие между красными, чувственными губами, — как в этом противоположении почти затрепанных образов ясно очерчивается вся натура Ставрогина, с ее болезненной двойственностью и неразрешенным трагическим надрывом. Все черты его лица сливаются вместе, создают собою какой-то фантастический образ, — образ «писанного красавца», который «в то же время как будто и отвратителен». Он отвратителен для сердца, для духовной стороны человеческого существа, потому что он мертв для живого Бога, потому что в нем не чувствуется отзывчивой жалости, какой-то музыки высшего сострадания, которая

звучит именно из сердца человеческого, из человеческого духа. В нем глубоко спрятана возможность холодного, злодейского удара в самое чувствительное место человека, в самые нежные, тайные нервы его. Но он отвратителен также и для самого человеческого естества, которое легко идет на свет всякого демонского обольщения, потому что неподвижность и напряженность Ставрогина претят всякой живой, подвижной эстетике. Он бесплоден во всех своих силах и способностях, которые отрезаны от Бога, а следовательно, и от процессов жизни.

Таким является перед нами Ставрогин на границе двух эпох своей жизни, — бурного петербургского периода, с его дикой разнузданностью, кутежами, дуэлями, грубым развратом среди самого низменного общества, фантастической женитьбой на полусумасшедшей хромоножке ради какого-то пари, — и нового периода его жизни, который начался путешествием по загранице. Напряжение, в котором показан Ставрогин на первых страницах романа, разрешается рядом болезненно-непроизвольных, экстравагантных поступков и, наконец, белою горячкою. Человек не может долго жить с напряженно застывшей душою и совершенной бездеятельностью духа, и Николай Ставрогин, одаренный от природы многими свойствами избранных натур, неизбежно должен двинуться вперед. Уехав из России, он сразу вовлекается в какой-то

вихрь разнообразнейших умственных интересов и обнаруживает в этом отношении необычайную подвижность и деятельность. Немного слов мы находим в романе на эту тему, но то, что сказано, в высшей степени колоритно. «Он изъездил всю Европу, был даже в Египте и заезжал в Иерусалим, потом примазался где-то к какой-то ученой экспедиции в Исландию и, действительно, побывал в Исландии. Передавали тоже, что он одну зиму слушал лекции в одном немецком университете». Ясно, что, при некотором дилетантстве, на которое Достоевский намекает тоном своего краткого рассказа, Ставрогин проявил в этих своих метаниях страстную пытливость. Он слушает лекции в немецком университете: тут и философия, и социализм, и все вообще, что называется европейской умственной культурой, разные тончайшие касания к видимым и невидимыми мирам. Он едет в Египет и Иерусалим,— и кто знает, какие очарования пронеслись здесь хотя бы на мгновение через его большую, мрачную, бесплодно-пустынную душу. Он не мог успокоиться на одном рационализме культурных идей и понятий, ему нужны яркие впечатления из всех сфер высшей человеческой жизни, ему нужно ощутить, так сказать, подержать в собственных руках все то, чем живет или жило человечество в безднах своего исторического прошлого. Вот что могло толкнуть его в Египет и в Иерусалим. Но

никакое самое яркое и самое глубокое впечатление не может окончательно победить и захватить этого человека. Все превращается для него в игру ощущений и понятий, мучительных, тревожных, иногда угарно-тяжелых, и ничто не перевоплощает его души, ничто не удовлетворяет его. Он ни на чем не останавливается и, только что пережив впечатления палестинской природы и палестинских легенд, насыщенных знойными религиозными экстазами, бросается в поисках за новыми экзотическими ощущениями, в далекую, холодную Исландию. Вот какой круг делает Ставрогин, войдя, после белой горячки, в новую полосу жизни. Тут были мимолетные упоения ума, которые всегда кончались для него нолями, тут были и капризные, странные, полузагадочные брожения души и тела, которые тоже кончались для него нолями. Через четыре года он возвращается в Россию с огромными и ослепительными во всех направлениях горизонтами, но без возможности на чем-нибудь остановиться, что-нибудь полюбить, что-нибудь создать. Он является на родину, но для него здесь нет дома и нет дела. Это какой-то новый Евгений Онегин—бездомный скиталец на собственной земле, как назвал Достоевский пушкинского Евгения Онегина, но гораздо более содержательный, гораздо более сложный и уже по-современному, по-декадентски развинченный, гораздо более знаменательный

для России, чем сравнительно примитивный Онегин 20-х годов.

Второе появление Ставрогина Достоевский описывает следующими словами: «Он вошел очень тихо и на мгновение остановился в дверях, тихим взглядом окидывая собрание». Он попадает к матери в ту минуту, когда у нее случайно собрались все прикосновенные к нему лица,— черта, не вполне реальная в смысле жизненной правдоподобности, но обычная в романах Достоевского, где художник как бы экспериментирует над своими героями. В приведенных словах чувствуется уже намек на какие-то перемены, происшедшие в Ставригине: в этом человеке, который четыре года тому назад, перед белою горячкою, каждое двигательное свое представление разрешал в стремительных рефлексах, что-то, по-видимому, задерживает естественные проявления его натуры. Он тих, сдержан, как бы спокоен, потому что над ним колдует какая-то мысль, отвлекающая и даже, может быть, разлагающая его нервно-физические силы. «По-видимому, он был все тот же, как и четыре года назад: так же изящен, так же важен, так же важно входил, как и тогда, даже почти так же молод». Но это только первые впечатления,— общие, не заключающие в себе полной правды. Легкая улыбка его была так же официально ласкова и так же самодовольна,— взгляд так же строг, вдумчив и как бы рассеян. Одним

словом, казалось, мы вчера только расстались». Художник рисует черты своего героя двойственным образом: с одной стороны, как бы сквозь иллюзию обыкновенного поверхностного восприятия, которое не улавливает никаких тонких перемен и даже несколько притупляется воспоминаниями о том же человеке, о том же предмете в прошлом, с другой стороны — сквозь свою личную идею, которая заставляет его незаметно вкрапливать в описание своего героя какие-то совсем новые внешние черты, соответственно намеченным в нем психологическим переменам. Достоевский говорит, что взгляд Ставрогина был так же строг, вдумчив и рассеян, как прежде, а между тем мы знаем, что именно этой строгости, вдумчивости и рассеянности во взгляде Ставрогина совершенно не было: прежде светлые глаза его были «что-то уж очень спокойны и ясны». В этом чересчур спокойном и ясном взгляде чувствовалась какая-то внутренняя пустота. Теперь в глазах его замечается строгость, вдумчивость и рассеянность, которые являются признаками новых внутренних процессов, может быть, не столько психологических, сколько умственных. Он сосредоточен в своих идеях, строго следит за их логическими ходами и разветвлениями и на все окружающее, как бы близко оно ни касалось, смотрит словно сквозь дымку. Отсюда эта рассеянность его взгляда. Ставрогин, действитель-

но, переменялся, и притом — коренным образом. Продолжая описание его наружности, Достоевский говорит, что он сделался «чуть-чуть бледнее, чем прежде, и, кажется, несколько похудел». Теперь он стал «решительным, неоспоримым красавцем, так что уж никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску». Оно, очевидно, приобрело подвижность, похудело и побледнело, прежний вульгарный румянец, который знаменовал собою напряженность и внутренний застой, потускнел. В нем возникла новая жизнь, как бы духовная, но, в сущности, только головная, — сложная, но не сильная, несильная в том смысле, что она не может пролиться на его естество, переродить и возродить его. Вся его кровь, со всеми ее отравками, со всеми ядами грубого былого разврата и позднейших декадентски-чувственных утончений, — можно сказать, весь его сладострастный темперамент отлил в мозг и, дав непобедимую силу его логике, обессилил его характер. В жизненных отношениях, в отношениях с людьми, и даже в собственных личных ощущениях, силач Ставрогин лишился прежнего размаха, прежней непосредственности, померк и, в глазах такого человека, как прямолинейный Шатов, измельчал и Сцена первого свидания Ставрогина с матерью кончается скандалом, и в этом скандале его поведение, вся его фигура, экспрессия его лица, так сказать, анато-

мия и физиология его естества — все дает нам живое представление о Ставрогине в данном моменте его личной эволюции. У Достоевского все так сжато, можно сказать, скомкано, — одни только мимоидущие, но волнующие намеки, — но критике тут нужно постоять, потому что в этих условно символических намеках, гениальных по своей научной, психологической прозорливости, — узел всех перипетий романа; поскольку они касаются Ставрогина. Скандал разыгрывается между Ставрогиным и Шатовым — для читателя еще не ясно, по какому поводу. Шатов вдруг поднялся со стула и «через всю комнату, неспешным, но твердым шагом, направился к Николаю Всеволодовичу, прямо смотря ему в лицо. Тот еще издали заметил его приближение и чуть-чуть усмехнулся, но когда Шатов подошел к нему вплоть, то перестал усмехаться». Сразу намечается два различных характера, две различные силы, два различных умственных роста. В Шатове сейчас же чувствуется какая-то нравственная незыблемость и прямота узкой, фанатической честности. Улыбка, едва прозмеившаяся по лицу Ставрогина, — это его высокомерие, его «холодная, спокойная, разумная злоба», это необычайная сила его самообладания даже в самые роковые для него минуты. Такие именно люди бывают необыкновенно обольстительны — обольстительны своею красотою — и победоносны даже в те минуты, когда их хотят

жителейски унижить. Они режут своих противников своим тихим, беспощадным презрением. Шатов в течение нескольких секунд не спускал глаз со Ставрогина. «Выражение дерзкого недоумения сменилось в лице Николая Всеволодовича гневом, он нахмурил брови и вдруг... И вдруг Шатов размахнулся своей длинной тяжелой рукой и изо всей силы ударил его по щеке». Ставрогин сразу почувствовал намерение Шатова, и его охватил гнев, он нахмурил брови. В нем вспыхивает его злое естество, которое через минуту могло бы развернуться во всей своей силе, но тут же, в ту же секунду, в противовес этому естеству, в нем собираются, скликаются его мысли, он не отдается рефлексу своей натуры: какая-то большая логика берет верх над этим рефлексом. В самом деле, произошло что-то «чудное», что-то для всех неожиданное. «Не затих еще, казалось, в комнате подлый, как бы мокрый какой-то звук от удара кулака по лицу, как тотчас же он схватил Шатова обеими руками за плечи, но тотчас же, в тот же почти миг, отдернул свои обе руки назад и скрестил их у себя за спиной». Ставрогин одерживает победу над мгновением своей холодной ярости, которая могла бы растерзать Шатова или положить его на месте. Он спасает себя от банального поступка. Он спасает себя гипнозом какой-то логики, от которой коленеют все возможности мстительных реф-

лексов. Это чары логики, именно логики, а не противодействие сердца, тоже мгновенное и всесильное, но имеющее совершенно другой колорит, исходящее из совершенно других ощущений или самоощущений. Оторвав свои руки от плеч Шатова, Ставрогин скрестил их у себя за спиной: он точно связал их веревками и, действительно, как бы вошел на минуту в ощущение физической связанности, потому что человеческое естество, душа и тело человека, всегда гипнотизируется теми или другими жестами и позами и реагирует, как бы исходя из этих жестов и поз. Если бы Ставрогин не скрестил рук за спиной, не отнял у них вольной подвижности, то, при нецельности его настроения, руки его, быть может, сделали бы новый рефлекс и этим рефлексом вызвали бы новый ток бешенства в его раздвоенной душе. И в самом деле, в ту минуту, когда Ставрогин стоял, скрестив за спиной руки перед ударившим его Шатовым, он «молчал, смотрел на Шатова и бледнел, как рубашка. Но странно, взор его как бы погасал». Какая-то мысль льет холодную воду в его душу, на его нервы, и — изумительная черта! — самые глаза его гаснут, бледнеют, так сказать, пустеют. Через него пронеслась не положительная мысль с человеческим содержанием, а только мысль, отрицательная по отношению к чересчур банальным рефлексам, и теперь для него все дело только в том, чтобы как-нибудь не

выйти из гипноза этой эстетически красивой мысли, лишенной теплоты и сердечности по отношению к Шатову. В дальнейшие десять секунд глаза его уже смотрят холодно и спокойно. Он не чувствует оскорбления, обиды, хотя оскорбление и обида были, потому что в нем не пульсирует сердце: ударивший его Шатов совсем для него не существует. Он занят только собой, измерением собственных сил— в нем не зашевелилось никакой сердечной жалости ни к себе, ни к другим, и мягкая зыбь этой сверхчеловеческой и все-таки человеческой жалости не отразилась в глазах его. Они даже не затуманились.

Внешний облик Ставрогина, с этими его особенными чертами, с этим его умственным самогипнозом и отсутствием всякой сердечной пульсации, остается одним и тем же на протяжении всего романа. И на протяжении всего романа Ставрогин кажется загадкой, какою-то странно написанною, смутною фигурою. Чтобы понять Ставрогина и уловить ту мысль, которая оживляла творческую работу Достоевского при создании этой фигуры, приходится вникать во все мельчайшие детали ее пластического изображения, на всем останавливать свое внимание, сопоставлять между собою отдельные, разрозненные штрихи. Это изучение художника, его концепций, его идейных замыслов, так сказать, через плоть его героев, потому что сам этот художник при

изумительной высоте духовных полетов, смотрит в бездны мира через подвижные линии и формы плоти, в их капризных сочетаниях и мистически чувственной игре. Таково вообще символическое, можно сказать, апокалипсическое письмо Достоевского, единственное в русской литературе, представляющее разновидность вольной реалистической живописи и достигающее идейных целей по-своему. Новые идеи Достоевского, образующие грань между старой и новой эпохой в русском творчестве, как и идеи Ницше в немецкой литературе, сделали неизбежным новый характер чувственно художественного письма, который можно назвать чисто идеалистическим, хотя вся эта напряженность, судорожность и экспериментальная условность, отличающая произведения Достоевского, являются результатом его индивидуальной писательской натуры, а не его идеалистического мирозерцания. В этой натуре не было ничего ровного, простого и гармонического: в ней вечно неслись какие-то огненные вихри, разыгрывались, как во сне, как в бреду, какие-то чудовищные фантазии, и утонченно реальные черты плоти преображались для него в какую-то новую, фантастическую плоть. Воображение читателя захвачено стремительным разбегом писательских мыслей и настроений, стремительным процессом какой-то огнедышащей диалектики, и хотя мы все время вращаемся среди

конкретных жизненных явлений, мы не чувствуем себя в плотском, материальном мире. От всего плотского мы получаем тут не чувственное, а чисто духовное ощущение, импульсы для мысли, а не для легких, играющих художественных эмоций, какие получают, например, от идейного письма Толстого, не говоря уже о Пушкине и Гоголе. Достоевский — это не художник в чистом смысле этого слова, это галлюцинант, великий безумец, глядящий сквозь свои галлюцинации в будущее, с упорством безумия занимающийся вопросами плоти, законами плоти, словно для того, чтобы выяснить, как новый дух создаст из этой плоти новый мир. Он видит в дымном отдалении небо будущей жизни, и к этому небу несутся все призраки его яркой фантазии.

Итак, возвратимся к загадочному образу Ставрогина и проследим его по всем главным сценам романа.

Через несколько дней после скандала с Шатовым мы видим его в его роскошном кабинете, в легком бархатном пиджаке. Он сидит один в углу на диване, задумавшись над полученным письмом от Гаганова. Это письмо несет с собой перспективу новой дуэли: Гаганов давно уже ищет случая отомстить Ставрогину за экстравагантное оскорбление, нанесенное им некогда его отцу. Он погружен в свою мысль. К нему робко постучалась мать его, но он ничего не слышит. Но вот к нему врывается Петр Степанович

Верховенский. Он принимает его, не трогаясь с места. Тот сыплет словами, которые то задевают Ставрогина за самые чувствительные его нервы, то вызывают на его лице брезгливую усмешку. Когда разговор принимает особенно значительный характер, он хмурит брови и начинает прислушиваться с каким-то напряженными, трудным для него самого вниманием. Глаза его не зажигаются оживлением: он слушает холодно, неохотно, очевидно продолжая свою собственную умственную работу. Вдруг Верховенский коснулся вопроса о Гаганове, и Ставрогин вскочил и «сделал сильное движение вперед». Ясно, что тут задет для него один из самых глубоких вопросов настоящего момента, что около этого вопроса совершается вся мучительная работа его мысли. В другой раз, в конце разговора с Верховенским, Ставрогин опять быстро приподнимается со своего места «с каким-то странным движением в лице». Верховенскому показалось даже на мгновение, что он хотел схватить палку. Он намекнул ему, что есть лицо, которое могло бы освободить его, Ставрогина, от законной жены его, хромоножки, и с дьявольским коварством поиграл на его нервах, коснувшись вопроса о Лизавете Николаевне. Тут-то Ставрогин и вспыхнул. Едва уловимые штрихи художника дают нам понять, что Ставрогин сосредоточен на каких-то коренных вопросах жизни, сосредоточен умственно, чисто логически,— так

сказать, вне конкретностей своей жизни, и вот почему только наиболее острые замечания конкретного характера производят на него впечатление и словно пробуждают его. Он просыпается для действительности, но реагирует на нее только странными, судорожными движениями— на одну секунду, чтобы сейчас же опять впасть в свое прежнее оцепенение. Никакой жизни на периферии его существа, никакой работы воспринимающих и двигательных нервов, хотя, казалось бы, только что полученные впечатления, только что произнесенные Верховенским слова — и о хромоножке, и о Лизе, и о кружковом ярме, из-под которого он не имеет права выйти,— должны были бы расшевелить его. В самом деле, выйдя от него, Верховенский думал, что Ставрогин «начнет колотить кулаками в стену»: он сознательно бил его по самым чувствительным нервам, и если бы эти нервы не были атрофированы истощающей умственной работой, они, наверное, трепетали бы теперь, как в яростном бреду. Но Ставрогин, оставшись один, «минуты две простоял у стола в том же положении, по-видимому, очень задумавшись». На губах его «выдавилась вялая, холодная улыбка», он медленно сел на свое прежнее место в углу дивана и закрыл глаза, как бы от усталости. Ни единого нового движения,— словно этого мучительного разговора между ним и Верховенским и не было: он по-прежнему сосредоточен в

своих отвлеченных мыслях, напряженных и пустынных. Наконец, он совсем забылся. Мать опять стучится к нему в дверь и опять не получает ответа: Ставрогин ничего не слышит, ничего не воспринимает, он плывет где-то в туманных облаках за своими мыслями, которые медленно уплывают все дальше и дальше от жизни, как бы переступают за грань ее, за грань сознания, переходят в какие-то химеры, в какие-то сны. Не услышав никакого ответа на свой стук в дверь, мать входит в комнату и с бьющимся сердцем приближается к сыну. Он сидит неподвижно, прямо, с бледным, суровым, как бы застывшим лицом, с немного сдвинутыми и нахмуренными бровями. «Решительно он походил на бездушную восковую фигуру». В таком состоянии он провел около часа. «Ни один мускул лица его не двинулся, ни малейшего движения не выказалось, брови были все так же сурово сдвинуты. Если бы Варвара Петровна осталась еще на три минуты, то наверно бы не вынесла подавляющего ощущения этой летаргической неподвижности». Потом он открыл глаза и в той же позе, не шевелясь, просидел еще минут десять. Глаза его были «упорно» и «любопытно» устремлены в угол, на какой-то стоявший там самый обыкновенный, привычный ему предмет.

Это поистине гениальная страница в романе Достоевского. Какая прозорливость в понимании человеческого естества, всей

механики его жизни, всей его физиологии, которая сливается с человеческой психологией. При поверхностном чтении этой страницы кажется, что Ставрогин просто спит, но, присмотревшись к художественным намекам Достоевского, начинаешь понимать, что это какое-то особенное состояние. Он не спит, а думает, — думает всем напряжением ума: вся кровь, вся жизнь сосредоточилась в мозгу его. Тело его как бы находится в летаргии. Это не тихий, отдохновительный сон, а истощающее мышление, столь характерное и знаменательное для Ставрогина вообще и особенно в данном периоде его личной эволюции. Он находится в моменте той умственной сосредоточенности, которая как бы отрывает человека от жизни: нервы ничего не воспринимают, органы соприкосновения с миром как бы закрыты, все засыпает в человеке, кроме его ума, кроме схематической беспредметной мысли. Таковы вообще свойства всякой чисто умственной деятельности, в отличие от работы человеческого духа, которая, овладевая всем существом человека, как бы заставляет биться все его нервы, делает их особенно чуткими ко всему окружающему, ко всему на свете. Деятельность ума является при этом только одной частью общей внутренней работы, гармонически входящей в нее и потому не отвлекающей тех сил, которые нужны для других проявлений человеческого естества. В

человеке зажигается огонек, который бросает теплый свет на все соприкосновении с явлениями жизни, сердце стучит ровным, тихим стуком, в котором как бы передается пульсация мировой души, или, вернее, мирового духа. При этом работа ума, захватывая большие горизонты, не имеет напряженного характера, не превращается ни в холодное сверление одностороннего анализа, ни в бездушную игру схоластических химер. Она идет через поэтическую интуицию, через инстинктивные догадки, через неожиданные сопоставления вещей, не связанные между собою никакими формальными ассоциациями. Все дается легко, какими-то внезапными озарениями, проливающимися из духа, который и есть внутренняя основа мира, его высшая скрытая логика, не укладывающаяся в рамки умственной логики. Логика человеческого духа слита с глубочайшими, бессознательными ощущениями человека, с его смутными грезами и фантазиями, сквозь которые он радостно смотрит в даль будущего. Вот почему работа духа никогда не создает никаких оцепенений в теле, отлива крови в мозг, ни бездушной рассеянности по отношению к конкретному миру, ни странного, суженного, удивленного любопытства к отдельному явлению, ставшему перед глазами. Когда Ставрогин, оторвавшись от своих мыслей, «упорно» и «любопытно» всматривается «в какой-то поразивший его

предмет в углу комнаты», может показаться, что он галлюцинирует, что художник намекает на возникающее в нем сумасшествие. А между тем Ставрогин смотрит на обыденный реальный предмет— вне всяких галлюцинаций, но смотрит с интересом гипнотика, которому внушено, например, не видеть стоящего перед ним человека, надевающего на себя шляпу: гипнотик увидит шляпу, относительно которой ему не сделано никакого внушения, но не увидит самого человека, и с удивлением, именно «упорно» и «любопытно», уставится на нее. Так смотрит Ставрогин на предмет, находящийся в углу комнаты, потому что, вернувшись к действительности из своих беспредметных умственных блужданий, из какой-то химерической пустоты, он не может уловить никакого явления в связи с другими явлениями, и отдельные предметы кажутся ему как бы торчащими или висящими в воздухе. Что бы ни встало перед его вниманием,— будь то человек или вещь,— ему нужно особое усилие, чтобы вернуться к обычным жизненным ассоциациям относительно этого предмета, понять его в естественной связи с собою и с остальным миром. Он как бы отвык жить в этом конкретном мире, и у него нет для этого мира ни живых, подвижных ощущений, с их теплыми красками, ни простой, жизненной, здравомысленной логики, которая ориентирует человека среди любых условий жизни. Он нетерпелив по

отношению к людям, он как бы не может дослушать их излияний даже тогда, когда с ним говорят наиболее близкие и говорят в подъеме высокого вдохновения, порожденного его же собственными мыслями. Он слушает их, нахмутив брови, с брезгливою, холодною, светскою усмешкою, потому что все невыносимо для него в этом мире, все отрывает его от его собственных умственных упоений, в которых уже нельзя отличить действительности от сна. В этом отношении для Ставрогина нет никаких различий между людьми. Все одинаково тяготят его, все кажутся ему надоедливыми, решительно все — и Федька Каторжный, и Лебядкин, и хромоножка, и беспредельно прекрасный Кириллов, и фанатически восторженный Шатов. Этот красавец с побледневшим лицом ходит среди людей рассеянно и равнодушно, занятый только своими мыслями: ему кажется и всем кажется, что его «борет» большая идея, что в нем строится какой-то новый мир, но, на самом деле, его внутренняя работа лишена творческого характера, лишена красок, лишена светлых экстазов, потому что это работа только ума, а не работа духа. Со всеми своими мыслями он как бы спит наяву.

Продолжая следить за Ставрогиным, мы все более и более убеждаемся, что он находится в состоянии настоящего умственного гипноза. Опомившись на время от той летаргической неподвижности, в кото-

рую он впал после беседы с Верховенским, Ставрогин надевает на себя суконный сюртук, который он употреблял «для церемонных вечерних визитов», и отправляется по своим делам — к Кириллову, Шатову и Лебядкиной. Кириллову он дает поручение предложить, от его имени, дуэль молодому Гаганову. Небольшая сцена у Кириллова полна гениальных умственных концепций, в свете которых выступает изумительная фигура этого человека, который сотворил для себя, под влиянием Ставрогина, новую религию, религию человекобога. Ставрогин слушает излияния Кириллова «с каким-то брезгливым сожалением», «нахмуренно», следя при этом не столько за его мыслями, сколько за ним самим. Это очень характерная и важная деталь для понимания Ставрогина: так именно слушают люди, занятые собственными мыслями, — серьезно, неподвижно, без игры в глазах, без всякой насмешки, вызываемой у других людей разногласием со словами собеседника. То внимание к внешнему миру, которое остается у Ставрогина от его собственных, личных мыслей, механически цепляется при этом за какие-нибудь подробности в наружности или манерах говорящего. И поразительно ярок в этой сцене контраст между Ставрогиным и Кирилловым. Один неподвижен, равнодушен, холодно нетерпелив ко всему, что говорится и как говорится, — другой вдохновенен, конвульсивен

в своих пламенных антирелигиозных и все же религиозных грезах о счастье, о свободе, о полной эмансипации человека от обветшавших традиций. В этой сцене нет почти никаких слов Ставрогина, но он виден и понятен читателю в своем молчании, в своем странном, «упорном» и «любопытном», внимании к мелочам, к пустякам, оторванным друг от друга, словно висящим в воздухе. Весь внешний мир рассыпался для него в клочки, не связанные для него никакою общею логическою нитью, и он видит этот мир со своей холодной умственной высоты, как бы с горной вершины, под которой плывут только местами расступающиеся туманы и облака.

Таким же он является и в сцене с огненно пылким Шатовым. Этот человек тоже бурно изливает перед ним свои мысли, им же, Ставрогиным, порожденные. Ставрогин «приглядывается» к нему «с любопытством», иногда, когда пафос Шатова достигает последнего предела, следит «с усиленным и особливим вниманием» — опять-таки: не за его словами, а за ним самим. Раздражаясь его «брезгливою светскою улыбкою», Шатов требует, чтобы он переменил свой тон. «Заговорите хоть раз в жизни голосом человеческим», — кричит он ему, и эти слова Шатова показывают, что и в «ласковом, мелодическом» голосе Ставрогина, о котором Достоевский упоминает по поводу его разговора с Лебядкиной, нет

жизни, т.е. искреннего, невольного излияния души и духа. Как мы уже сказали, Ставрогин вообще не живет духом, всегда «чистым и нежным», по слову Тертуллиана, и потому-то его вежливая, светская улыбка и ласковые, мелодические тона в его голосе прямо оскорбляют таких людей, как Шатов. Прямолинейный и сильный в своей прямолинейности Шатов вскипает яростным негодованием и в пылу негодования бросает ему в лицо раскаленные угли своих идейных упреков. Под конец разговора Ставрогин почти выходит из своих туманов, из гипноза своих мыслей. Он бледнеет, глаза его на секунду вспыхивают, он усмехается «через силу», — он переживает нечто подобное тому, что пережил в памятное утро, когда Шатов ударил его кулаком по лицу. Теперь он бьет его кулаком по душе, и Ставругину нужно новое огромное самообладание, чтобы не дать воли этому зверю, который тихо живет, тихо спит в его естестве. «Я, однако, вас не убил в то утро, а взял обе руки назад», — с болью говорит он Шатову на прощанье, «потупив глаза». Обе эти черты — и эта боль, которую он испытывает от разговора с Шатовым, и эти потупленные глаза, — как хорошо они дорисовывают этого красивого, сильного гипнотика, который выходит из своих гипнозов только тогда, когда ему причиняют почти физическую боль, и который при этом все-таки не хочет разрешить своей злобы в каких-нибудь буй-

ственных рефлексах. Когда жизнь заставляет его стать лицом к лицу с живыми людьми, ему невыносимо тяжело.

В следующих сценах Ставрогин до такой степени сохраняет все указанные черты, что описания Достоевского, относящиеся к выражению его лица, ко всем его жестам, приобретают несколько однообразный характер. Говоря с Лебядкиным, слушая его «нескладную», «чадную» болтовню, он опять хмурит брови и «любопытно» и «пристально» вглядывается в него. Ни одного нового слова по отношению к Ставрогину. Сцена с самой Лебядкиной захватывает драматизмом, и хотя Ставрогин выходит из своей психической инертности, он все-таки стоит перед глазами читателя с той же маскою. Тут есть несколько штрихов, которые укрепляют взгляд на загадочного Ставрогина, как на умственного гипнотика, и в этом смысле сцена с Лебядкиной окончательно дорисовывает его. Ставрогин входит в комнату Лебядкиной в то время, когда она спит. «Гость неслышно притворил за собою дверь и, не сходя с места, стал рассматривать спящую». Через несколько мгновений она просыпается и быстро выпрямляется. Художник намекает на гипнотизирующее действие его взгляда. «Должно быть, что-то странное произошло и с гостем: он продолжал стоять на том же месте у дверей, неподвижно и пронзительным взглядом, безмолвно и упорно всматривал-

ся в ее лицо». Опять те же слова — «пронзительно» или «пристально», «упорно», «безмолвно», как в сцене с матерью и Лизою, как и в великолепных сценах после разговора с Верховенским, или в разговорах с Кирилловым и Шатовым. Везде он гипнотик своих умственных настроений, везде он смотрит на людей или на предметы тем неподвижным, мертвенно улыбающимся взглядом, от которого окружающим становится жутко. В этом свете начинаешь ощущать Ставрогина в тех самых впечатлениях, которые он производит на всех окружающих его. Это живой мертвец, который двигается среди людей, неся с собою какие-то страхи, какие-то чары. Силы его демонической природы, его естества зачарованы, он никого не трогает пальцем, ведет себя тихо и изысканно, но все помнят его, как неслышанного силача и неудержимого кутилу, а потому и эта внезапно наступившая в его жизни тишина кажется вдвойне страшною: он страшен, как всякий гипнотик, несущий в себе неведомые, неисследованные проявления психофизических законов, и страшен, как зачарованный богатырь, который мог бы, если бы он внезапно проснулся, изломать и исковеркать жизнь окружающих. Но этот умственный гипнотик, как мы увидим, так и не проснется от своих кошмаров. Итак, Ставрогин пронзительно смотрит на Лебядкину. «Может быть,— говорит Достоевский,— этот взгляд был излишне суров,

может быть, в нем выразилось отвращение, даже злорадное наслаждение ее испугом,— если только не померещилось так со сна Марье Тимофеевне, но только вдруг, после, минутного почти выжидания, в лице бедной женщины выразился совершенный ужас». Она заплакала. Несомненно, что отвращение и злорадство в его взгляде только померещились хромоножке: это именно тот эффект, который должен был произвести на ее примитивную душу взгляд гипнотика. Но «гость опомнился, в один миг изменилось его лицо, и он подошел к столу с самой приветливой и ласковой улыбкой». Он на время входит в живые ассоциации, связанные для него с этой полуюродивой девушкой, его фиктивной женой, и вот тут-то начинается ужасная конвульсия его естества, которому он, однако,— все по той же господствующей над ним идее,— уже не может позволить разойтись, развернуться. Нетерпеливо слушая ее исступленный, негодующий бред, он кривит рот, скрежещет зубами, ударяет ладонью по столу и, под конец, даже отталкивает ее от себя. Лебядкина уловила совершившиеся в нем перемены. Прежний разгульный красавец, который так импонировал ей богатством неудержимых и неукротимых сил, кажется ей теперь «слепую совою». «Как увидела я твое низкое лицо,— кричит она,— точно червь ко мне в сердце заполз: не он, думаю, не он!». Низкое лицо — вот впечатление

Лебядкиной, в котором, может быть, сумбурные мысли перемешиваются с какою-то правдою, ибо лицо Ставрогина, в самом деле, переменилось, лишилось того освещения, которое давал ему прежде разбег бурных страстей. Он лишился прежней упругости, тело его, из которого вся кровь высосана мозгом, сделалось более вялым, перестало, может быть, ярко функционировать в тех направлениях, в каких он был особенно обольстителен для женщин. Лебядкиной кажется даже, что Ставрогин «потолстел». Изумительное слово, которое брошено здесь не для обрисовки реальной правды по отношению к Ставрогину,— ибо из романа никоим образом не видно, чтоб он действительно потолстел,— а только для того, чтобы намекнуть на вырождение, физическое вырождение его мужской личности, которое совершается в нем под гнетом опустошительных мыслей. В этом слове, как в секретном ящике, спрятан ключ к разгадке всех тайных недомоганий Ставрогина в этом роковом периоде его жизни.

С этого момента волна личной психологической жизни Ставрогина несколько вспенивается. Лебядкина расшевелила скрытые язвы его телесно-душевного «я», и в нем проснулись на время все его злые инстинкты. Выбегая от нее, он встречается с поджидающим его Федькой Каторжным, и когда этот бродяга, подговоренный Верховенским к убийству хромоножки, начинает

с угрозами вымогать у него за это денег, он хватает его за шиворот и с такою силою ударяет его о мост, что тот чувствует себя по сравнению со Ставрогиным какою-то соломинкою. Даже в голосе Ставрогина слышна непреоборимая повелительная сила. «С нетерпеливым жестом» он приказывает Федьке бросить нож, которым тот вздумал угрожать ему, и Федька слушается. Но в нем уже проснулся от гипноза его зверь, он не может победить в себе этого зверя и, под конец сцены, раздражается диким громким хохотом, в котором звучит истерика дьявольских желаний. Он бросает деньги Федьке Каторжному и этим дает ему как бы безмолвное согласие на убийство хромоножки.

Теперь, раз прорвавшись, Ставрогин уже не может удержать в себе этой мучительной истерика, этих болезненных рефлексов своей обессиленной, умирающей телесности, своей задыхающейся под гипнозом ума воли. «Знаете,— говорит он Даше через день после сцены с Федькою,— мне со вчерашней ночи ужасно хочется смеяться, все смеяться, непрерывно, долго, много. Я точно заряжен смехом». Это в нем смеется задыхающийся дьявол, и смех этот порожден болезненным контрастом между натурою Ставрогина и его умом, между его природными, хищными, страстными склонностями и его теперешними мыслями, задерживающими всякое непосредственное

движение. Теперь он особенно нетерпелив и раздражителен. Ему вдруг захотелось опять измерить свои непосредственные жизненные способности и, отбросив все прошедшее, все запутавшиеся и омертвевшие отношения с Верховенским, с Гагановым, с нигилизмом, с Дашей, построить себе все-таки какой-то светлый дом в этом проклятом мире всеобщей банальности и всеобщей умственной пошлости. Но все мешает ему, все лезет на него, напоминая о разных старых обязательствах. Встретясь в клубе с Верховенским после дуэли с Гагановым, он, в ответ на все его приставания, молча глядит на него рассеянным взглядом и, наконец, когда тот ухватился за его плечо, он вдруг «стряс с себя его руку и быстро к нему оборотился, грозно нахмурившись». Ясно, что в своем нетерпении Ставрогин дошел до последней крайности и что, при малейшей неосторожности со стороны окружающих, он может потерять равновесие. Дуэль с Гагановым он ведет тоже нетерпеливо и небрежно. Он твердо стоит на своей мысли, которая мешает ему кого бы то ни было убивать, и потому стреляет в Гаганова с умышленными промахами. С последним выстрелом он быстро поворачивается и уходит даже без поклона, забыв свою обычную вежливость. Он раздражен и зол, и его короткий разговор с Кирилловым, который говорит, что ему, Ставрогину, не по силам взятое на себя бремя, что ему слыш-

ком трудно укрощать себя, тоже проникнут нетерпением и раздражением. Это раздражение, раздражение на самого себя, эта нетерпеливость тайной сладострастной мечты особенно ярко выливается в его разговоре с Дашею. Даша ему окончательно не нужна в эту минуту, и он старается не принимать ее. Перед ним несомненно витает мысль о Лизе. «Я давно хотел прервать с вами,— говорит он Даше,— пока, это время. Я вас не мог принять нынче ночью, несмотря на вашу записку. Я хотел вам написать, но я писать не умею,— прибавил он с досадой, даже как будто с гадливостью». Гениальная черта, целое откровение, случайно брошенное в разбеге художественной фантазии Достоевского: Ставрогин не умеет писать! Он умеет говорить ярко, сильно, метко, когда он выражает свои критические мысли, когда он нападает, когда он отрицает. Но писать он не умеет, и это в высшей степени характерно для него, потому что для писания нужна та непосредственность, которой недостает Ставрогину, нужна хотя бы временная свобода от самокритики, некоторая цельность и безоглядность по отношению к собственному слову, некоторая способность к упоению своими мыслями, выраженными вольно, полусознательно, в легкой, благодатной гармонии ума с духом. А у Ставрогина-то и нет всего этого. Он не сливается со своими мыслями, и потому эти мысли лишены у него свободного поэ-

тического полета, так сказать, не проходят через его сердце, не поднимают и не уносят его. Его мысль — это тяжелая, сосущая душу химера. Она не облекается в конкретные, подвижные образы, она не имеет в себе крови, и потому-то она не переливается ни в какие поступки и не может выразиться ни в каком слове, особенно в писаном слове, которому не идет на подмогу ни мимика, ни жест. Писаное слово Ставрогина, как мы и увидим потом, совершенно бессильно, и оттого он говорит о нем с досадою и гадливостью.

Далее мы видим Ставрогина в кавалькаде, отправляющейся к юродивому Семену Яковлевичу. Ставрогин поехал, очевидно, ради общества Лизы, которая под его гипнотизирующим взглядом чувствует себя «что-то уж не в меру счастливою». Она возбуждена, она хохочет. При выходе от Семена Яковлевича она сталкивается в дверях со Ставрогиным. «Они оба на мгновение приостановились и как-то странно друг на друга поглядели». Очевидно, во взгляде и усмешке Ставрогина уже сверкнуло откровенное хищное искание, и Лиза, сознавая, что ей не спастись от него, в какой-то конвульсии поднимает руку, чтобы ударить его по лицу. Ставрогин быстро отстранился от удара, но во весь обратный путь был явно взволнован и бледен. Это все те же черты в нем, которые мы видим на протяжении всего романа. Некоторым дополнением к его облику

в этом момент его жизни является только то обстоятельство, что своим присутствием в пошлой кавалькаде он как бы выдает гложущие его желания. Он идет к развязке своей судьбы, и это чувствуется во всех последующих сценах. Когда к нему явился для объяснений жених Лизы, красивый офицер Маврикий Николаевич, на губах Ставрогина сверкнула «улыбка высокомерного торжества и в то же время какого-то тупого, недоверчивого изумления». Тут и предчувствие близкой победы над Лизою, и недоумение по поводу прихода ее жениха. Ставрогин ведет себя во время беседы с ним сдержанно, со своей обычной внешней корректностью, но ему приходится при этом подавлять в себе тот дьявольский смех, которым он «заряжен» в последние дни, с тех пор, как хромоножка разбудила в нем сладострастного зверя. В самом деле, как только жених Лизы вышел из комнаты, Ставрогин «громко захохотал». Вслед за Маврикием Николаевичем к нему влетает Верховенский, который орудует всеми тайными пружинами его романа с Лизою, и разговор с ним тоже полон неудержимого смеха со стороны Ставрогина. Затем они отправляются на вечер к нигилистам. Ставрогин, ослепленный своими настроениями, идет, не замечая своего спутника, посредине тротуара, и на дикую болтовню или, вернее сказать, на исступленный бред этого политического интригана он отвеча-

ет иногда взрывами хохота. Только намеки Верховенского насчет Лизы вызывают у него осторожные, сдержанные реплики. Эта мысль о Лизе кричит и горит в его душе, и потому внешняя экспрессия в ее сторону зловеще тиха. На вечере у нигилистов Ставрогин почти все время молчит. Отдельные его замечания, при всей их внешней безупречности, отражают его презрительное отношение к этому обществу и выдают его возбужденное личное настроение. Когда, под конец вечера, в собрании разыгрывается гнусная история против Шатова, Ставрогин поднимается, чтобы уйти. Он смеется в лицо этим людям, и глаза его сверкают. Вся последующая сцена — новые излияния Верховенского, сумасшедшие, пылающие огнем дикого политического энтузиазма, — представляют собою нечто изумительно гениальное и беспримерное не только в русской, но и в европейской литературе. Ставрогин ведет себя в высшей степени нетерпеливо. Он то вскидывает на Верховенского изумленный взгляд, то с бешенством отбивается от его сатанинских, упорных приставаний, от его планов сделать из него, Ставровина, какого-то Ивана-Царевича, именем которого должен совершиться великий политический переворот. Под конец разговора Верховенский опять предлагает ему свои услуги относительно Лизы, и Ставрогин опять почти не отвечает на его слова, но в этом молчании чувствуется тот же

внутренний крик, как и в предыдущих сценах. Наконец, некоторое время спустя, мы видим Ставрогина у губернаторши, где ему предстоит новая встреча с Лизою. Здесь он делает последний шаг для победы над ней: просто, твердо, с серьезным лицом он заявляет о том, что женат, и этим своим заявлением бросает привлекательный свет на свое прежнее сдержанное поведение с ней. Затем, при всеобщем замешательстве, он «вдруг улыбнулся с беспредельным высокомерием» и, «не торопясь, вышел из комнаты».

В последний раз мы видим Ставрогина в беседе с Лизою, в шестом часу утра, после загадочно проведенной с нею ночи. Тут все изумительно, почти неожиданно, потому что в первый раз Ставрогин является перед нами жалким, можно сказать, бессильным. Это была ночь, действительно, роковая для него: он хотел испытать свою жизнеспособность, зацепившись за Лизу, молодую, красивую, завлекательную, хотел вернуться к жизни — обычной, человеческой, с ее простыми, оплодотворяющими душу правдами, к жизни, от которой увела его большая, но чисто умственная логика. Но эта жизнь безжалостно покарала Ставрогина за все его прошедшее, за все былые злоупотребления ею и за все его последующие измены ей. Художник не жалеет красок, чтобы сделать Ставрогина на последних страницах романа не только жалким, но и

почти отвратительным. Он поистине слаб и немощен в своих разговорах с Лизою. Он почти не смеет подойти к ней и останавливается в «трех шагах» от нее. Маленькая, но превосходная деталь: Ставрогин вдруг стал робким. Он говорит с ней «тихо», «боязливо», болезненные настроения отражаются в его глазах, он до боли, как тисками, жмет ее руку. Он все более и более бледнеет и все время ходит. Иногда он садится, и по лицу его бегут бледные, холодные тени какой-то «медленной, задумчивой усмешки». Он закрывает руками лицо и, упершись локтями о колени, погружается в молчание. Это поза полного отчаяния, совершенно неожиданная для образа Ставрогина. Потом он опять поднимается и, шагая по комнате, начинает ловить возможности какого-то спасения в словах Лизы и в своих собственных словах. Но спасение не приходит, не может прийти, потому что в нем надорван принцип жизни, истощены все непосредственные инстинкты и, главное, потому, что в нем не проснулся дух, не стучит человеческое сердце. «Сон и бред!» — восклицает он, ломая руки. В самом деле, вся его жизнь прошла, как сон и бред, не подняв в нем благодатной правды. Можно сказать, что этого человека, при всех его огромных физических и умственных силах, при всей его внешней обольстительности для окружающих людей, никогда не озаряло никакое вдохновение, потому что вдохно-

вание льется именно из духа, из сердца, из тех глубоких, тайных основ человеческого существа, которые всегда были заслонены в Ставрогине или его бушующим телесно-душевым «я», или его рационализмом. Ни одного вдохновенного поступка, ни одного вдохновенного слова. Теперь, когда он убедился в своей негодности для жизни, когда он почувствовал себя жалким калекою, когда для него окончательно погасли фантомы чувственных страстей, за которые он хватался в последнее время, ему остается только умереть. Но и к смерти он идет без порыва, без огня предсмертного отчаяния, даже без нетерпеливой судороги. Когда, после сцены с Лизою, перед ним появляется Верховенский и между ними происходит бурно нетерпеливый разговор, во время которого Верховенский выхватывает револьвер, Ставрогин покорно подставляет себя под его дуло. Это не высшее примирение со смертью, а что-то флегматическое и бессильное в отношении к ней, что-то дерущее по нервам своею неестественностью. Ставрогин решается покончить с собой. Через короткое время мать и Даша находят его повесившимся. Но и повесился он малодушно и отвратительно, при холодной работе своего ума, думая о мелочах, о том, как бы избежать при смерти лишней боли. «На столике лежал молоток, кусок мыла и большой гвоздь, очевидно, принесенный про запас. Крепкий, шелковый снурок, очевидно

заранее припасенный и выбранный, на котором повесился Николай Всеволодович, был жирно намылен. Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты». Этот жирно намыленный шнурок вызывает у читателя какое-то содрогание. Ставрогин не бросается в бездну смерти с дерзостью отчаяния, он хочет трусливо—легко и безболезненно — проскользнуть в нее! Вот на каком жестоком эффекте Достоевский обрывает изображение этой центральной фигуры своего романа.

Итак, мы видели Ставрогина в двух фазах его развития, из которых одна очерчена Достоевским, как его прошлое, а другая обрисовывается в течение самого романа. Он является перед читателем с обликом, напоминающим маску. Эта маска выражает приостановку его душевно-телесных сил после их широкого и бурного разлива. Все в нем вдруг остановилось, напряглось и замерло. Можно сказать, Ставрогин жил в этом периоде одною механикою своего естества; и потому-то лицо его застыло в маску, в нечто неподвижное и как бы навсегда законченное, ибо там, где не действует дух, с его высшей, сверхмеханической, сверхчувственной силою, которая как бы смягчает прямолинейную работу механических сил, там не может быть никаких нежных оттенков, никакой психологической светотени, всего того, что делает человеческое лицо и человечески-зыбким, и

божественно-прекрасным. Таков Ставрогин в этой первой фазе своего развития: красивый, сильный, мощный и в то же время отвратительный. И если припомнить, что художник написал его как бы в темном ореоле, с шапкою черных волос, то становится понятным то впечатление, какое он должен был производить на окружающих. По идее художника, это как бы замкнутая в себе механическая сила, отрезанная от божества, ни в чем не соприкасающаяся с идеальным миром, сила абсолютно беспросветная, холодная и потому особенно склонная ко всякому демонизму, ко всякому преступлению. Затем мы видим Ставрогина во второй фазе его развития, после разъездов его по Европе. Достоевский говорит, что лицо его в это время не имело более характера маски. Оно побледнело, потеряло свою плотскую напряженность, в глазах появилась какая-то жизнь. Но, проследив Ставрогина через все сцены романа и собрав вместе пластические черты, в которых он обрисован, мы вдруг начинаем замечать, что, собственно говоря, лицо его все-таки подобно маске, хотя и другое, иного типа. У него одна и та же брезгливая и официальная усмешка, постоянно нахмуренные брови, одно и то же выражение в глазах— пристальное и в то же время рассеянное. В нем чувствуется та же, прежняя, безблагодатная механическая сила, иногда разлагаемая или укрощаемая умом, идущая по линии вы-

рождения, потому что вся кровь у него отлила в мозг, но все-таки опасная, темная, демонски направленная. Вот почему и в этом периоде своей жизни Ставрогин, при всем своем рационализме, не теряет своей сатанинской обольстительности, хотя он идет к окончательной, бесславной гибели. Маска его имеет теперь утонченно патологический характер: гипнотизирующая его мысль, в своих сложных процессах, нигде не встретила с токами благодатного духа, ни разу не вспыхнула радостным лучом, ни разу не запела созвучно с грезами человеческого сердца, и вот почему бледное лицо его никогда не озаряется никаким поэтическим светом. Оно печально, как и болезнь, и смерть. Образ Ставрогина выписан почти детально, но все-таки между ним и читателем простираются какие-то сумерки: мы почти не чувствуем, почти не ощущаем его. Каждый художественный образ ясен только в свете своего идеального подобия, т.е. в реальных чертах образа должны как бы проблескивать идеальные стремления духа, который ведет человека к высшим целям. За образом человека скрывается его идеальная сущность, с заложенными в ней жизненными возможностями,— то, что мы и называем личным идеальным подобием человека. Вот этого-то идеального подобия мы и не улавливаем за пластическим образом Ставрогина. Ставрогин как бы не достучался до своей идеальной сущности. Он

искал ее умом, логикой, а она вся живет в нервах сердца, в нервах духа. И вот почему этот образ так мучительно неприятен, тягостно болезнен. Это образ, чисто отрицательный по замыслу Достоевского, образ, не озаренный светом своего идеального подвигия.

1902. Декабрь.

Роман Ставрогина

«Я пробовал большой разврат и истощил в нем силы: но я не люблю и не хотел разврата». Так пишет Ставрогин в своем предсмертном письме к Даше. Слова эти имеют большое значение для понимания всей чувственной жизни Ставрогина в двух ее фазах, представленных в романе. В первой фазе он пробовал большой разврат, «дикую разнузданность», которая, однако, не давала ему настоящего удовлетворения, потому что в этом человеке, при напряжении его чувственно-эмоциональных сил, постоянно шевелилась большая умственная стихия, которая отравляла его непосредственность в этой сфере. Он идейно не одобрял разврата, так сказать, не сочувствовал ему в самом себе, глядел на жизнь своей необузданной воли с высоты своих отвлеченных понятий. Эта первая фаза в жизни Ставрогина описана в перспективе прошедшего, и притом в неясных намеках, но все-таки легко понять, что хочет сказать художник. Ставрогин жил в это время грубыми страстями, доходил в них даже до какого-то «зверства», даже до преступлений. «Я вам должна признаться,— говорит ему Лиза,— у меня тогда, еще с самой Швейцарии, укрепилась мысль, что у вас что-то есть на душе ужасное, грязное и кровавое, и... и в то же время, что ставит вас в ужасно смешном

виде». Вот намек, относящийся именно к прошлому Ставрогина,— намек, совершенно не развернутый, так что читателю приходится дорисовывать воображением то, что не дано и не описано в романе. Однако в словах Лизы находится ключ к разгадке темной, «загадочной» жизни Ставрогина в Петербурге. Он жил не только обыкновенными, но и необыкновенными, противоестественными страстями, которые иногда делают человека не только отвратительным, но и слегка комичным. Достоевский одним словом намечает ту критику, которая невольно поднимается в каждой душе по отношению к этим бессильным и истощающим формам разврата, когда нарушаются нормальные законы удовлетворения в области страсти, и человек вступает на путь извращений. Такое именно впечатление производят, например, знаменитые порнографические фрески Помпеи, большая часть которых собрана в особенном кабинете Неаполитанского Национального Музея. Смотришь на эти фрески, в которых многое горит яркостью темперамента и художественного таланта, многое далее блещет тотальностью реалистической фантазии, и тут же невольно чувствуешь приступ какого-то смеха. В этом смехе проявляется что-то очень сложное, психологически и духовно запутанное и, можно сказать, не только истерическое, но и злобно отрицающее, издевающееся над уродством че-

ловеческого вымысла в области страстей, великих и сильных только в своей нормальности. Смех рождается тут из противоположения души, в которую брошен какой-то дурман, какой-то хмель, и строгого, светлого духа, который в этом отношении не хочет и не может быть в разногласии с законами природы. Такое именно духовное осуждение слышится в словах Лизы, которая в роковую ночь узнала Ставрогина именно со стороны его бессильного фантазирования в области страсти. «Берегитесь мне открывать,— говорит ему она о тайнах его прошедшей жизни — я вас засмею. Я буду хохотать над вами всю вашу жизнь». Такое же осуждение прошлому Ставрогина, но осуждение еще более суровое, слышится и в словах Шатова. «А правда ли, что вы,— правда ли, что вы принадлежали в Петербурге к скотскому, сладострастному, секретному обществу? Правда ли, что маркиз де Сад мог бы у вас поучиться? Правда ли, что вы заманивали и развращали детей?... Говорите все, и если правда, то я вас тотчас же, сейчас же убью, тут же на месте!». Ставрогин отвечает на исступленные крики Шатова «после слишком долгого молчания». Он отрицает слова Шатова относительно детей: «детей не я обижал»,— говорит он. Все же остальные обвинения Шатова, может быть, отчасти преувеличены в дошедших до Шатова слухах и сплетнях, очевидно, заключают в себе, по художественному за-

мыслу Достоевского, некоторую реальную правду. Это подтверждается дальнейшими намеками в том же диалоге с Шатовым. Шатов накидывается на Ставрогина еще резче: он упрекает его за то, что он, Ставругин, не видит никакого различия в красоте «между какою-нибудь сладострастною зверскою штукою и каким угодно подвигом». «Правда ли,— кричит он,— что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения?». Этими разоблачениями Шатова и некоторыми отдельными намеками, разбросанными в романе, исчерпывается все, что мы знаем о первом периоде жизни Ставрогина. Очевидно, жизнь страстей, диких, разнообразных, естественных и противоестественных, стояла у него тогда на первом плане, хотя уже и в этом периоде он не был целен, потому что какая-то мысль издалека бросала свет осуждения и презрения на шумные волны его бессердечного разврата. Душа его, оторванная от жизни его ума, все больше и больше пьянела, входила в хмельные угары, отравлялась и истощалась, а ум, лишенный поддержки доброй стихии человеческого сердца, не оказывал на нее никакого воздействия. И жизнь Ставрогина продолжала идти этим путем, запутываясь в новых бессмысленных поступках. Одним из таких бессмысленных поступков и была его фиктивная женитьба на Лебядкиной «после пьяного обеда из-за пари на вино».

Наконец наступает момент, когда душа, истощившая все свои чувственные вымыслы, надорвавшая свои силы в пьяных исканиях необычных форм наслаждения, вдруг впадает в какой-то столбняк, становится бесплодной и безжизненной. Она подрывала устои человеческого организма, переплещивалась через установленные природою границы и в этих своих неестественных напряжениях, для которых требовались и чисто физические силы, медленно подтачивала самое тело, его двигательные нервы. После периода дикого разгула наступает болезненная реакция. Именно в этот момент мы и встречаем Ставрогина в начале романа. Весь его телесно-душевный образ превратился в маску, во что-то мертвенное, неспособное чувственно и эмоционально функционировать. К разврату он больше не вернется. Его летучая связь с Шатовой, от которой у него рождается ребенок, имеет вполне нормальный характер: это, может быть, последний аккорд его жизненности, за которым уже начинается мучительный процесс распада всего его чувственного механизма. Все его дальнейшие романы, обрисованные Достоевским в туманных намеках, имеют характер полного органического бессилия. Он по-прежнему притягивает к себе женщин своею красотой и физической силою, по-прежнему ведет с ними сложную и темную интригу, оплетает их своими чарами. Но каждый его ро-

ман бросает только новую холодную тень в его душу, бессильно напрягает и терзает его мужской инстинкт, заставляет его все больше чувствовать свою оторванность от живой природы, свое полное душевное и телесное банкротство. Он был оторван от божества, теперь он оторван и от природы. При своей молодости, в какие-нибудь тридцать лет, он настоящий старик. В нем живет только ум, и этот ум похож на фонарь, горящий в холодной, темной пустоте. Ему самому жутко и скверно среди живых людей, потому что в нем бродят только фантомы отвлеченных понятий.

Пересмотрим все отношения Ставрогина к женщинам: к Лебядкиной, к Даше, к Лизе. О его отношениях к Шатовой говорить не приходится, потому что отношения эти совсем не обрисованы в романе. Начнем с Лебядкиной, его фиктивной жены. Несмотря на болезненность и хромоту, даже несмотря на истеричность, доходящую до юродства, Лебядкина имеет в себе много привлекательного. У нее тихие, ласковые, серые глаза с тихим радостным взглядом и тоже тихая и радостная улыбка. Мы видим ее в романе всего в двух сценах: в день приезда Ставрогина из-за границы, у его матери, и затем, через несколько дней, когда Ставрогин приходит ночью к ней на квартиру. Она относится к Ставрогину, по старой памяти, с восторженным благоговением. Увидев его после долгой разлуки, она

«поднялась к нему навстречу и сложила, как бы умоляя его, пред собою руки», а вместе с тем во взгляде ее выразился «какой-то безумный восторг, почти искаживший ее черты — восторг, который трудно людьми выносятся». Ставрогин говорит ей мелодическим, ласковым голосом несколько дружеских слов и сейчас же увозит ее в карете домой. Как выясняется из дальнейшего, Ставрогин тут же объявляет ей, что он намерен огласить их брак. По-видимому, у него созрела мысль связать себя этим браком, сковать свою свободу по отношению к женщинам, которые занимали слишком большое место в его жизни. Он понимает, что известная полоса его жизни — полоса чувственных страстей — кончена, и потому хочет искусственно оградить себя от привычных соблазнов. Второе свидание с Лебядкиной, как мы уже знаем, расстраивает его план и кончается для него почти катастрофою: она задевает его за больной нерв, указав на совершившуюся в нем перемену, на упадок его мужских сил, и Ставрогин в последний раз пробует себя в истории с Лизою.

Таков весь этот несложный роман Ставрогина с Лебядкиной. Он женился на ней спяна, ради глупого пари, но, женившись в такое время, когда в нем еще кипела его необузданная воля, он полусознательно входит в какие-то внутренние терзания и самоугрызения, которые завершаются ре-

шимостью воспользоваться этим браком, как оковами, как бременем для себя. Все это только угадывается при чтении романа— угадывается сквозь отрывочные, запутанные, отчасти противоречивые намеки, которыми Достоевский очерчивает странную фигуру своего героя. Можно допустить, что, делая брак его с Лебядкиной фиктивным, Достоевский хотел подчеркнуть, что у Ставрогина, в отличие, например, от Федора Павловича Карамазова, нет сладострастно-кощунственного вкуса к болезненным, истерическим женщинам, к разным «мовешкам» и «вьефилькам», в которых шевелятся тихие религиозные святые. Он не любил подходить к таким женщинам, которые, по контрасту со своею святостью, способны вспыхивать патетическими страстями. Можно даже сказать, что деспотическая натура Ставрогина не находила удовольствия в том, чтобы быть объектом чужой страсти: всякая направленная на него, фиксированная на нем страсть отпугивала, отталкивала его от себя. Все это, повторяю, приходится говорить гадательно, на основании разбросанных по роману почти неуловимых черточек, возбуждающих мысль о том, что Достоевский намечает в Ставрогине что-то некарамазовское и что-то не совсем русское.

Да, есть громадная разница между ставрогинским развратом и карамазовским развратом— между развратом бездушным и бес-

сердечным, в котором нет даже настоящего упоенья, и развратом, исходящим именно из души. Ставрогин говорит о себе, что он не любил и не хотел разврата, а Дмитрий Карамазов, самый сильный и яркий представитель карамазовщины, говорит о себе Алеше: «Любил разврат, любил и срам разврата, любил жестокость: разве я не клоп, не злое насекомое? Сказано — Карамазов». Вот где начинается разница между холодным ставрогинским зверством и горением карамазовской крови. Что такое эта любовь к разврату, которая есть у Карамазовых и которой нет у Ставрогина? Это — жажда жизни в сильных и острых ощущениях, которые как бы развинчивают замкнутое и ограниченное телесно-душевное естество человека, просверливают какие-то преграды, какие-то стены внутри его и открывают просветы в какие-то бездны. А там, где бездна, там и какой-нибудь неожиданный ход к небу, звездному, чистому, спасительному. Этот карамазовский разврат, пьяный, вдохновенный и даже умиленный, совершается при исступленных криках души и томлениях духа. Это вихрь, это движение, которое куда-то несется, кружа и обольстителя и обольщенного. Это древняя вакханалия в новых тонах, с новым напевом. В самом деле, что представляет собою этот, так называемый, карамазовский разврат, как не пиршество чувств, как не пафос человеческой личности, в ее коренном, волевом источни-

ке, в таком безумном стремлении продлить и распространить себя, что она должна уже неизбежно превзойти самое себя, слиться — не только физически, но и психически, — с кем-нибудь другим, иначе говоря, надломить свой эгоизм и вознестись над ним. Кажется, что тут дело в одном только себялюбивом наслаждении, что ничего здесь нет другого, кроме низменного материального возбуждения. А между тем в настоящем, типичном для человечества и типичном для России, карамазовском разврате переливаются мотивы высшего, мистического порядка. Тело трепещет, не жалея себя, разрушаясь, надламываясь, можно сказать, «преломляясь», душа и сердце проливают тут свою кровь. В этом трепетании тела и сердца, и сладком, и мучительном, унижающем и возносящем, радостном и страдальческом, проявляется великая мистерия природы. Это она, природа, здесь колдует, и на ее алтарь человек приносит свои жертвы в этих таинственных вечерах любви. То, что кажется торжеством личного начала, в узком смысле этого слова, оказывается некоторой упоительной евхаристией, жертвоприношением тела и крови, из которого рождаются — либо непосредственно, либо косвенно — серафические экстазы и ликования человеческого духа. Вот что такое по своей природе, в своем существе, карамазовский разврат, импульсы которого лежат в душе, который непосредственен, целен и

даже в самом низменном сладострастно жестоком бушевании совершается в каком-то соприсутствии с божеством. На вихревой линии человеческих страстей встречаются и разрешаются величайшие интересы человеческой личности и человеческой истории. Тут природа, как воплощение Бога, тут мистика в проявлениях чувства, тут Слово, ставшее плотью, тут очищающая и все искупляющая кровь, тут падение в бездну, но тут и свободный полет к небу. Это горе жизни, но это и счастье жизни.

Теперь, спрашивается, что такое ставрогинский разврат, в отличие от карамазовского разврата, который мы только что проанализировали в его, так сказать, научно-чистом идейном виде? Это разврат, импульсы которого лежат не в душе, а в теле, разврат физический, материальный, при жутком молчании души и сердца. У Ставрогина не кипит душа, а ум его, не напоенный ощущениями души и сердца, так сказать, отрывается от действительной жизни тела, и потому-то Ставрогин молчит и совершает свой разврат по-зверски, с «звериным сладострастием», не только без слов, но и без внутренней музыки. Он старается разнообразить свою плотскую жизнь, потому что, в сущности, ни один из видов страсти не дает ему даже минутного подъема и самозабвения, и он переходит от одной ее формы к другой, оставаясь при этом каким-то мертвецом. Никакого пиршества, никако-

го ликования чувств, никакого вознесения над своим грубым материальным эгоизмом, над своим личным «я». В собственном его воспоминании все его прошлое представляется ему длинной, пустынной дорогой, усеянной только обезображенными жертвами его страстей. Разврат Ставрогина—это кощунство у самого источника жизни, кощунство над мистерией природы, кощунство отвратительное и во всех отношениях бесплодное. Ни тайны, ни благодати, ни демонских бездн, ни проблесков чистого неба. Все плоско, грубо и гадко ему самому.

Посмотрим теперь, какой характер имеет роман Ставрогина с Дашей. Об этом романе приходится судить по самым смутным и бледным намекам. У него были какие-то «интимности» с нею в Швейцарии, и это отразилось даже на его только что возникших отношениях с Лизою. Но какой характер имели эти интимности, остается до конца романа не вполне ясным. Все здесь окутано глубокою тайною, которую приходится разгадывать только при помощи гипотез. Даша — тихая, кроткая, способная «к большому самопожертвованию» девушка, «разумная» и в то же время таящая в себе какие-то глубокие страсти. Она многое молча понимает и готова в своей любви к людям на сознательное мученичество. Это великая страдальца за чужое горе, за чужие мучения и падения. Варвара Петровна, мать Ставрогина, называет ее

«ангелом кротости». Лиза тоже называет ее «ангелом», но только «скрытым», а желая уязвить ее, называет ее, в последнем разговоре со Ставрогиным, «бедною собачкою». «Даша — ангел», — восклицает Лебядкина. А сам Ставрогин, в предсмертном письме к ней, признает ее «созданием нежным и великодушным». В этом всеобщем преклонении пред нравственным обликом Даши чувствуется намерение художника дать в ее лице воплощение безграничного женского благородства и в то же время осветить нравственное и физическое бессилие Ставрогина. Исходя из благородства Даши, можно уловить и характер ее романа со Ставрогиным. Обычных страстей и обычных взаимоотношений на почве страстей здесь, очевидно, не было. Он не любил ее, как не любил других женщин, как, вообще, никого не любил, но по отношению к ней у него не было даже никаких минутных вспышек грубой «звериной» страсти и тех бессердечных, но все-таки ярких личных психологий, какие у него разыгрываются, например, по отношению к Лизе. Но Даша и любит, и жалеет его. Она ходит к нему по ночам, слушает его излияния, пытается осторожным словом направить эту дикую силу на путь какого-нибудь плодотворного дела. «Я вам рассказал многое из моей жизни, — пишет ей Ставрогин, — но не все. Даже вам не все!». Ясно, что молчаливый, по отношению ко всем замкнутый Ставрогин

все-таки умел раскрываться перед этим прелестным, кротким и насквозь человеколюбивым существом. «Мне вы милы,— пишет он ей дальше, в том же предсмертном письме,— и мне, в тоске, было хорошо подле вас: при вас при одной я мог вслух говорить о себе». Однако и из этих исключительных для него отношений Ставрогин не может извлечь для себя ничего спасающего, ничего оздоравливающего. Он сам говорит ей, чтобы она бросила мечту своей «прекрасной души» — поставить перед ним цель; все испытав и изведав, он окончательно убедился в том, что у него нет высшей способности в чем-нибудь утвердиться. Даша всегда была для него только «сиделкой». Он еще за границей предназначил ее себе именно в сиделки, и с каким-то злым цинизмом называет ее этим именем в минуту надрыва и раздражения. Даша сама добровольно идет на эту роль. «Если не к вам,— говорит она ему,— то я пойду в сестры милосердия, в сиделки, ходить за больными, или в книгоноши, Евангелие продавать. Я так и решила. Я не могу быть ничьей женой». Ответ Ставрогина на эти слова бросает целый сноп света в эту темную область ставрогинских недомоганий. Он сводит все ее отношение к нему именно к какому-то ухаживанию за больным — ухаживанию, которое в самом своем сострадании, в самой своей жалости, имеет что-то сладострастное, а в нем самом то шевелит его ставрогинский эгоизм, то

шевелит злое ставрогинское самолюбие. Он не может обойтись без нее, но минутами ему скверно чувствовать себя больным в ее глазах, и с чисто ставрогинской брезгливою гримасою он готов оттолкнуться от той благодатной доброты, которую она упорно льет на него.

Это был в некотором отношении самый томительный для него роман в его жизни, потому что Даша подошла к нему всеми своими силами — и нравственными, и чувственными, а ему, Ставрогину, нечем было ответить на двуединую страсть этой цельной девушки. Своими ночными беседами и интимным общением с ней он надорвал и себя, и ее. Она возвращается из-за границы с «усталым видом», «еще тише прежнего», «еще апатичнее». И голос ее стал каким-то однотонным. Она не сопротивляется Варваре Петровне, которая вдруг задумала устранить ее с жизненного пути своего сына, выдав ее замуж за старого Степана Трофимовича Верховенского. В разговоре с Варварой Петровной она «с какою-то угрюмой твердостью» отвечает на все ее сомнения и подступы к вопросу о ее невинности. Она готова выйти замуж за Верховенского, потому что она сознает себя чистою, потому что в этот немилый ей брак она не внесет никакого обмана. Ее новая встреча со Ставрогиным, следовавшая за разговором с Варварой Петровной, описана у Достоевского несколькими опять-

таки чересчур неполными и загадочными словами. Когда он направился к ней своей «неспешной походкою», она затрепетала и «быстро привскочила в видимом смущении и с румянцем во все лицо». Это рефлекс благородной природы, которая в своей готовности выйти замуж за Верховенского чувствует как бы измену Ставрогину, хотя он ее и не любил. Ставрогин, со свойственным ему бессердечием, и тут готов уязвить ее. «Вас, кажется, можно поздравить, или еще нет?— проговорил он с какой-то особенной складкой в лице». Эта особенная складка — та же брезгливая гримаса, которая постоянно является на его бледном лице, раздражая и оскорбляя окружающих. Но, очевидно, в данном случае, тут есть и нечто другое. Он не ревнует ее тою горячею ревностью, в которой злоба перемешивается с человеческим страданием, но он бессознательно, вяло и флегматично, хотел бы все-таки безраздельно владеть ею, как своей рабою, как своей сиделкою. Эта же потребность сохранить для себя Дашу в качестве сиделки сквозит в его разговоре с нею после дуэли с Гагановым. Он намекает ей, что Лебядкина может быть убита, и с дьявольским цинизмом играет при этом на ее тонких, чистых нервах, давая ей понять, что, как бы ни обернулась его судьба, она может быть для него только сиделкою, что он на ней никогда не женился бы. И действительно, в своем последнем письме, которое он пишет, еще

не сознавая, что он кончит самоубийством, и собираясь уехать в Швейцарию, он зовет Дашу с собою, — именно в качестве сиделки, и тут же, со всем размахом ставрогинского демонизма, говорит ей беспросветно злые слова: «Я вас не жалею, коли зову, и не уважаю, коли жду». Вот каков этот роман Ставрогина. С его стороны тут ничего не было, не было даже прежнего ставрогинского разврата, не было ни страстей, ни человеческого чувства, ничего, кроме сплошного эгоизма. И как он жалок в этой истории, как он слаб, беспомощен, физически и нравственно ничтожен рядом с девушкой, которая могла бы осветить всю его постылую, холодную жизнь. Теперь, после прежних кощунственных разгулов, ему нечем войти ни в божескую, ни в демонскую стихию. Все в нем разбито, развинчено, ничто не живет органической жизнью, потому что своими холодным, грубо себялюбивым развратом он только надорвал, истощил, обесплодил свое тело, потому что, как уже сказано, его разврат не был тем «преломлением» его естества, из которого могли бы вылиться новые настроения, могла бы вырваться новая жизнь, могло бы начаться новое кипение духа. Карамазовские разгулы, несмотря на все, что в них есть угарного и смрадного, все-таки несут в себе семена новых, просветляющих правд, ибо в этих разгулах человеческое естество, именно трагическое преломление через страстное, телесно-

душевное общение с миром, лежащим вне его, так сказать, развертывает и вскрывает таящиеся в нем начала новой жизни. Бездушные же ставрогинские разгулы только выматывают из человека его физические и нервные силы.

Роман с Лизою имеет для Ставрогина самый убийственный характер. Вот девушка, которая должна была сразу расшевелить его волчьи чувственные аппетиты. Не будь он, во время встречи с нею, совершенно конченным человеком, в нем могла бы проснуться по отношению к ней настоящая страсть, окрашенная индивидуальной психологией, и все его демонское существо разгулялось бы в своих инстинктах, в живом упоении живыми чувствами, потому что Лиза была способна на самую смелую страсть, на самое патетическое исступление. Какой удивительный образ создал в ее лице Достоевский, представив ее, по своему обыкновению, не чисто художественными, а художественно-символическими средствами и взяв для ее создания некоторые черты, напоминающие обольстительного чертенка из «Братьев Карамазовых» — Лизу Хохлакову. Это Лиза Хохлакова, выросшая и расцветшая, сложившаяся в законченный характер, — бурная, страстная, полная истерики от болезненного напряжения неразрядившегося темперамента, гордая и «фантастическая», как и другие любимые героини Достоевского, как Настасья Фи-

липовна, как Грушенька. Портрет ее дан на одной странице романа и дан в изумительно ярких словах, в которых сверкают обычные двойственные концепции Достоевского в изображении женских фигур. «Высокая, тоненькая, но гибкая и сильная, она поражала неправильностью линий своего лица. Глаза ее были поставлены как-то по-калмыцки, криво; была бледна, скулиста, смугла и худа лицом. Но было нечто в этом лице побеждающее и привлекающее. Какое-то могущество сказывалось в горящем взгляде ее темных глаз». Вот внешний облик Лизы, облик, если так можно выразиться, дисгармонической красавицы, которая стоит для современного человека, с его внутренними разладами, томлениями и эстетически-нравственными ожиданиями, всех гармонических красавиц мира, потому что из дисгармонических линий современной красоты могут родиться и уже как бы рождаются, уже выступают линии новой человеческой гармонии, воплощающие новые соотношения тела и души. Слово одевается в новую плоть, т.е. в новую душу и в новое тело, и вот почему, на грани новых исторических перевалов передовые, характерные для своего времени люди начинают предпочитать образы незаконченной, внешне несовершенной красоты, в которой дрожащие тени прошлого перемешиваются с неясно мерцающим светом будущего. В таких именно чертах дана Лиза, эта

предтеча декадентских фигур в современном европейском и русском романе, и вот почему Ставрогин, в котором Достоевский наметил схему декадентски чувственного человека, должен был особенно насторожиться при встрече с нею. Он сразу «подружился» с нею, но через самое короткое время между ним и этой «строптивой» и насмешливой девушкой уже промелькнул разлад. Ничто, как будто, не стоит между ними, а сама Лиза уже горит неудержимой страстью к нему, уже ревнует его к Даше, потом к Лебядкиной. Но он все-таки не идет на этот огонь, не берет ее страстей и, словно чего-то опасаясь, в чем-то себе не доверяя, раньше намеченного срока бежит из Швейцарии в Петербург. Ставрогин знает свои недуги и мучительно терзается ими. Как раз в ту минуту его жизни, из которой могла бы родиться такая ослепительная поэзия, такое цельное бушевание тела и души, всей его человеческой плоти, он начинает чувствовать себя банкротом. Вот истинный ужас его положения. А Лиза все более и более разгорается любовью. У нее есть жених, преданнейший ей человек, молодой офицер Маврикий Николаевич, к которому она чувствует огромную сердечную привязанность, но ничто не может остановить ее стихийного стремления к Ставрогину. «Она будет стоять у самого наоя под венцом, — говорит ему сам Маврикий Николаевичу — а вы ее кликнете, она бросит меня и всех и

пойдет к вам». И это несмотря на то, что некоторыми сторонами своего существа, быть может, даже более глубокими, она ненавидит Ставрогина. В душе Лизы происходит настоящее раздвоение, намеченное Достоевским почти в таких же словах, как раздвоение Настасьи Филипповны в «Идиоте» — по той же художественно-символической схеме сердечных и волевых контрастов, которая повторяется во всех главных его произведениях. «Из-под непрерывной к вам ненависти, искренней и самой полной, — продолжает Маврикий Николаевич в разговоре со Ставригиным, — каждое мгновение сверкает любовь и безумие, самая искренняя и безмерная любовь и — безумие!». Она «ищет своего уровня», она хотела бы выяснить для себя действительный рост своей натуры, своей личности, одинаково и в сфере своей духовной значительности, и в сфере страстей. Она еще не знает самое себя, а молодое, пылкое воображение ее, склонное и к сентиментальности, и к фейерически-оперным эффектам, ищет в Ставригине воплощения своей мечты. Злой демон романа, Петр Верховенский, поджигает это ее воображение собственными фантастическими вымыслами. Ставригин — это какой-то новый Стенька Разин, который поплывет в вольной ладье по широкой реке русской жизни. «Мы, знаете, сядем в ладью, веселки кленовые, паруса шелковые, на корме сидит красна-девица, свет

Лизавета Николаевна», — вот какой образ рисуется Петру Верховенскому, образ из исторического прошлого, подхваченный молодым поколением в эпоху революционных бурь. Эта оперная ладья, про которую наговорил Лизе Верховенский, сыграла не малую роль в ускорении темпа ее романа. Она идет к осуществлению своих страстей, полная истерического трепета, и в это же время, как мы уже знаем, прищипленный Лебядкиной, Ставрогин вспыскивает болезненным желанием испробовать по отношению к ней свои силы. И вот после литературного утра, в пышном платье, ослепительно-прелестная, Лиза помчалась, в приготовленной Верховенским карете, в имение Ставрогина.

Проходит ночь, не описанная Достоевским, полная загадок для читателя. К утру, часу в шестом, Ставрогин и Лиза выходят в залу, и между ними происходит последний разговор, пересыпанный таинственными намеками, анализ которых дает возможность понять, что собственно произошло между ними в эту ночь. Была ли тут со стороны Ставрогина страсть, в ее обычных, нормальных проявлениях, с ее обычным пафосом, та страсть, которой он начал искать, тоже, может быть, желая окончательно выяснить для себя свой жизненный «уровень», или же тут было с его стороны, при банкротстве нормальных сил, одно только оскорбительное для Лизы фантазирова-

ние опытного, но слабосильного эротического беса? Анализ происшедшего между ними разговора, отдельных пластических и психических деталей всей этой сцены, показывает, как мне думается, что обычного, нормального течения чувств здесь не было, что тут и для Лизы, и для самого Ставрогина обнаружилось полное его бессилие и что вместо живых страстей он пытался дать себе и Лизе бледные декадентские суррогаты настоящего живого сладострастия. Тут было что-то типично ставрогинское — бездушное и бессердечное, как и во времена его молодых разгулов, но в то же время и подло-бессильное. Она пришла к человеку — и нашла маску, она пришла за горячими человеческими наслаждениями и восторгами — и нашла только осквернение своего естества, какое-то циничное кощунство над мистерией любви. Из этого ужасного падения — не в бездну, а в болото холодного телесного разврата — Лиза могла выйти только во всеочищающую, всеискупающую смерть. Таков был ужас этой ночи, и таково значение ее для главных героев романа.

Лиза вышла в большую залу в Скворешниках и стала у окна, из которого был виден пожар в городе. «Платье было на ней вчерашнее, праздничное, светло-зеленое, пышное, все в кружевах, но уже измятое, надетое наскоро и небрежно. Заметив вдруг неплотно застегнутую грудь, она покраснела, торопливо оправила платье, схватила с

кресел еще вчера брошенный ею при входе красный платок и накинула на шею. Пышные волосы в разбившихся локонах выбились из-под платка на правое плечо. Лицо ее было усталое, озабоченное, но глаза горели из-под нахмуренных бровей». Что-то есть в этом описании недоговоренное, лишь намекающее на то, что было и что делается теперь в душе Лизы. С одной стороны ясно, что в своей готовности отдаться Ставрогину Лиза дошла до конца: на это указывает помятое, не совсем застегнутое платье и разбившиеся локоны. С другой стороны, здесь брошена одна деталь, показывающая, что Лиза пережила какую-то неудачу, что она вышла в эту залу, сразу оторвав от себя и все прошедшее, и только что пережитое. На это указывает «озабоченное» выражение ее лица и краска стыда, которая мгновенно заливает его, когда она замечает, что у нее еще не застегнуто платье. Как понять эту краску стыда в такую минуту, — после проведенной со Ставрогиным ночи? Если бы все прошло нормально, так, как она ожидала, она, при всем утомлении, была бы приподнята, в ней бились бы живые нервы, как у человека, который после долгого страстного напряжения только что вошел в новую жизнь. Во всей ее экспрессии разлилась бы волна временного душевного и органического удовлетворения, и у нее не было бы того стыдливого содрогания, с которым она оправляет свое платье перед приходом

Ставрогина. Это стыдливое содрогание Лизы, при ее смелом чувственном характере и «железной» решимости взять от жизни все, что может успокоить ее кровь, становится понятным только при одном предположении: что эта ночь была для нее позорною, не в каком-нибудь условном, а истинно человеческом смысле. Она не вошла через эту ночь в ту новую жизнь, которой ждала и к которой готовилась, и потому все, что может напомнить ей о волнениях и муках этой ночи, дает ей только стыд. Из того придавленного, примятого состояния, в котором она теперь находится и о котором говорит «озабоченное» выражение ее лица, чувства ее реагируют на пережитое только стыдом и злобою по отношению к Ставрогину. И действительно, когда Ставрогин появляется в зале, тоже какой-то странный, присмившийся и виноватый, Лиза выказывает по отношению к нему беспощадную жестокость. Умный Ставрогин говорит какие-то нелепости и невинные житейские пошлости, и тут же сам смущается и досадует на себя! А Лиза режет его каждой своей новой репликой. Ставрогин делает допущение, что она «мстит» ему за «фантазию» прошедшей ночи — загадочное словцо, которое намекает на то, что Ставрогин не дал ей в эту ночь никакой настоящей жизни, а старался завлечь ее и, может быть, завлек в какие-то обидные для нее, унижительные фантазии. Она, действительно, мстит ему словами, в

которых вырывается все ее отчаяние. По своей неопытности, она не может понять бессильного поведения Ставрогина, минутами ей кажется, что он просто не любил ее, или же «разлюбил» ее в эту ночь из-за переживаемых им душевных кошмаров в связи с убийством Лебядкиных. «А знаете,— говорит она ему,— я все-таки думала, что вы ужасно как меня любите»,— а через минуту, вспыхнув новою злобою, она вскрикивает: «Вы всякого безногого и безрукого стоите». В самом деле, Ставрогин просто калека, не психически только, как человек неспособный к живым чувствам, но и физически, хотя в разговоре с Петром Верховенским он и старается объяснить свое бессилие бесчувственностью по отношению к Лизе. «Догадалась как-нибудь, в эту ночь,— говорит он,— что я вовсе ее не люблю... о чем, конечно, всегда знала». О его бесчувственности Лиза, действительно, не могла не догадаться, но его прежнее поведение с нею и особенно это взбудораженное с его стороны искание последнего времени, несомненно, должны были возбудить в ней мысль о его любви. Как живой человек, она не могла себе представить, что в нем бродили только какие-то самолюбиво умственные вожделения на ее счет — бездушные и безрезультатные. Она не знала и не могла себе представить, что этот молодой красавец и силач — безнадежный калека! Но другие подозревали это и он сам это подозревал.

«Дрянной, блудливый, изломанный барчонок,— кричит ему Петр Верховенский». «Какая вы ладья,— говорит он ему в другом месте,— старая вы, дырявая, дрянная барка на слом». И сам о себе, еще до этой ночи, он говорит Даше: «О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся...»

Вот что скрывается за обольстительной маской Ставрогина: бессилие и грязь его мелкого эротического беса.

Таковы романы Ставрогина, окончившиеся для него полною личною катастрофою. Если посмотреть на эти страницы «Бесов» с точки зрения искусства, художества, то нельзя не видеть, что с этой стороны они имеют какой-то совершенно особенный характер: это не настоящее художественное письмо, передающее идеи в живописных и пластических формах, естественных, не напряженных, как бы вовсе невыдуманных самим художником, как бы отображающих самую жизнь, а какой-то научно-философский шифр, который приходится разгадывать, переводить на язык обычных представлений и понятий при помощи логического анализа. Вот каков характер художественного письма Достоевского. Все в нем держится на гениальном произволе этого тайнозрителя человеческих душ, который как бы расплавлял все видимое, все материальное, в целый мир идей, непосредственно управляющих ми-

ром плоти. Можно даже сказать, что Достоевский слишком сближает эти идеи с процессами жизни, упрощая эти процессы, выбрасывая целый ряд звеньев, отделяющих тайные глубины души и духа от их видимого, земного воплощения. От толстой коры повседневного существования, с его пошлостью, банальностью, мелким злом и добром, мелкими интересами и радостями, до психологических и идейных основ человеческой жизни столько ступеней, сколько разных органических напластований, что представить жизнь, как схему одних только великих контрастов между плотью и духом, значит дать ее в философском обобщении, а не в правдивой художественной картине. Это философствование жизни — глубокое, страшно глубокое, но не художественное изображение ее, и в этом именно заключается недостаток всех произведений Достоевского, при их великих философских и психологических достоинствах. Это ряд гениальных откровений, не вылившихся в простую, чувственно ощущаемую, как живая плоть, пушкинско-толстовскую форму.

Такое именно почти научное откровение представляет собою художественно незаконченный образ Ставрогина. Достоевский хотел сказать через него, между прочим, какую-то большую правду о человеческих страстях, о законе плотской человеческой жизни, о том, что люди называют развратом. Это именно тот разврат,

который беспощадно осуждается Достоевским,— не с моральной точки зрения, а с точки зрения органических интересов самого человека. Холодный ставрогинский разврат несет с собою не жизнь в каком бы то ни было виде, а органическую погибель, смерть. И в лучшую, и в худшую эпоху своей жизни Ставрогин в своем эгоизме не ощутил своего собственного духа, не одухотворил своей психологии, своих плотских страстей. В его разгуле не было пафоса карамазовских натур, а в его падении не было возвышающей внутренней трагедии. Вот почему эта фигура производит такое отталкивающее впечатление. Читателю хочется, вместе с другими героями романа, крикнуть ему какое-то уничтожающее слово, сказать ему, что, при всем его уме и внешней сатанинской красоте, он только какой-то «гаденький бесенок с насморком». И когда Достоевский ругает его устами своих героев, и когда он, в конце романа, убивает его, мы невольно чувствуем бич великана, могучего и сладострастного, который не хочет знать никакого удержу своей ненависти, своему презрению к тому, что живет вне таинственных отношений к духу, который ненавидит и презирает оторванный от духа и сердца ум, каковы бы ни были его размеры. Видишь и чувствуешь эту злобу великого писателя и невольно отдаешь ему на этом пункте свое горячее сочувствие.

1902. Декабрь.

Гр о б п о в а п л е н н ы й

«Бесы» написаны на тему о так называемом революционно-нигилистическом движении, охватившем русское общество в послереформенную эпоху. Достоевский изображает это движение в уродливо-сатирических чертах, намечая на фоне его фигуры, отражающие его с совершенно неожиданных, быть может, даже небывалых сторон. Такою фигурою является и сам Ставрогин. Он поставлен Достоевским в центре местного революционного брожения, хотя приемы его мышления, размах и направление его ума показывают, что в его лице Достоевский хотел показать и, может быть, даже казнить некоторое явление европейской культуры — человека бессильного и ничтожного, при всей значительности своего ума, только потому, что он оторвался от народной почвы. Вокруг Ставригина кипит и брызжется взбаламученное море бесовских нигилистических бредней, представляющих собою, по мнению Достоевского, не что иное, как смесь отечественного невежества и холопства с разными проявлениями инородного атеизма. А сам Ставрогин, который хотя и ушел из этого движения, но все-таки коснулся его и даже внес в него свою лепту, теперь уже глядит через головы русских нигилистов в какие-то новые перспективы. Он чего-то ищет,

чего-то хочет, потому что он умен и сознает всю ничтожность и пошлость современных ему кипений, но ему не суждено будет выйти ни на какую новую дорогу, потому что у него ничего нет, кроме его оторванного от духа и потому бессильного ума. Вот что такое Ставрогин с точки зрения его умственного кругозора. Читателю сначала кажется, что самое главное в Ставрогине— это его аристократизм, временно снизошедший, в общении с нигилистами, до их демократического уровня и затем возвращающийся к своим основным началам. Он прошел через нигилистическое движение, измерил его и вышел из него с брезгливым презрением к нему. Но на самом деле Ставрогин воплощает собою, как мы уже видели, гораздо более сложный замысел художника. Дело не в одном только аристократизме Ставрогина, а в процессе его внутреннего развития, которое, раз выйдя на неверную дорогу, оторвав его от национальной почвы, ведет его к неизбежному разложению всей его личности. Несмотря на свою антиевропейскую тенденцию, которая могла бы сузить и исковеркать его философски художественную задачу, Достоевский все-таки наметил в лице Ставрогина большое психологическое явление, в то время еще совсем не обозначившееся в русской жизни и едва обозначавшееся в Европе, явление, получившее впоследствии наименование декадентства. Ставрогин отпал от старых

богов и стал жертвою своего отпадения, потому что в процессе своего внутреннего разложения не ощутил в себе никаких обновительных духовных сил. Старая душа, увлекающая за собою всю его организацию, погибала, а дух, сердце, все, что есть в человеке идеального, все скрытые в нем возможности новых кристаллизаций не действовали в нем. Таков мотив Достоевского при создании этого образа, и по сравнению с этим мотивом бледнеет все то, что Достоевский хотел отразить в нем из своей фанатической ненависти к молодому и тоже фанатическому движению того времени.

Что-то сатанински злое, хотя и скрытое, сквозит в отношении Ставрогина к нигилистической партии. И то, что сквозит в этих настроениях Ставрогина, представляет уже не художественно-психологический интерес, а идейно-литературный интерес — по отношению к самому Достоевскому. Тут видна злоба, тут видна ярость нетерпимого писателя, и эта злоба и ярость проходят через весь роман, придавая ему характер ужасающего памфлета на передовую в то время струю русского общества. Несмотря на то, что в этот памфлет брошены огни и анафемы чуть ли не из Апокалипсиса и все вместе носит загадочно-мистический характер, широкий и демонски-стихийный, читатель не может не чувствовать какого-то человеческого неистовства автора, — уже вне перспектив искусства, уже вне обобща-

ющей и все смягчающей художественной мысли. Уж так устроен человек, что ему свойственно упиваться всякою хулою, бешено брошенной в какое-нибудь большое явление — массовое или индивидуальное, и когда Достоевский смазывает одною уничтожающей краской всё нигилистическое движение русского общества, читатель чувствует на время какое-то странное удовольствие, в котором перемешаны низменное злорадство и инстинктивное искание чего-то нового, высокого, непохожего на всегда грубую реальность. Но при анализе романа, с его художественно-идейной стороны, нельзя не видеть тех преувеличений, того кричащего шаржа, которое создается злобою великого писателя.

Итак, проследим, в каком виде представлено отношение Ставрогина к нигилистам. Ставрогин отвечает раздражением на все, что напоминает ему о его прикосновенности к этим людям. «Я не стану вас раздражать нашим делом особенно в вашем теперешнем положении», — говорит ему Петр Степанович Верховенский, зная по опыту, как неприятны Ставрогину разговоры на такую тему. Завлекая его на собрание нигилистов, он говорит ему, как бы между прочим: «Кстати, надо бы к нашим сходить, т. е. к ним, а не к нашим, а то вы опять лыко в строку. Да не беспокойтесь, не сейчас, а когда-нибудь». Это почти художественная черточка, передающая беспокойные подхо-

ды этого фанатика политического нигилизма к необходимому ему для дела бездушному красавцу. Говоря с ним по другому поводу, по поводу его романа с Лизою, Верховенский замечает: «Что ж, и с Богом, как в этих случаях говорится, делу не повредит. Видите, я не сказал нашему делу, вы словцо наше не любите». Ставрогин, действительно, не любит этого дела, и Верховенский, зная его холодную, злодейскую натуру и его умственную остроту, которая может каждую минуту обратиться против него самого и против всего движения, блюдет с ним величайшую осторожность и только издали намекает ему, что он все-таки связан с движением и уже не имеет права свободно располагать своею жизнью. Ставрогин и вне ярма — умственно, но и в ярме, потому что — случайно, небрежно, мимоходом — он бросил в это движение свои ставрогинские ферменты, и эти ферменты уже забродили среди мелких бесов провинциальной революции. «Вы спрашиваете, — говорит он Шатову, — как мог я затереться в такую трущобу? Видите, в строгом смысле я к этому обществу совсем не принадлежу, не принадлежал и прежде и гораздо более вас имею права их оставить, потому что и не поступал. Напротив, с самого начала заявил, что я им не товарищ, а если и помогал случайно, то только так, как праздный человек. Я отчасти участвовал в переорганизации общества по новому плану, и только». Из этого явству-

ет, что Ставрогин все-таки принадлежит к этому обществу, что он связал себя с ним, хотя и презирает его и даже называет всех его членов «дураками» и «сволочью». Это очень характерный для Ставрогина способ отношения к людям: при его умственном высокомерии и аристократической брезгливости он все-таки шатается по разным «трущобам».

Он шляется по этим «трущобам», возится с этой «сволочью» и тут же, быть может, не совсем отчетливо для собственного сознания, поджигает некоторых людей чуть ли ни к доносу на тайное общество, а иногда с чисто злодейским сладострастием намечает для этого общества некоторые организационные планы, которые, впрочем, уже родились и в бесовской фантазии Петра Верховенского. Все двоится у него в сознании, потому что это вообще человек рассудочно-логических процессов, которые, по самой своей природе, распадаются на какие-то противоположения, на какие-то отрицающие друг друга антитезы. В противоположность духу, который все объемлет и единит, ум человеческий все разбивает и разлагает и, оторванный от духа сего, идеально творческими построениями и интуитивными догадками, не может дать никакого синтеза. Вот почему Ставрогин дает одновременно толчок развитию таких двух противоположных натур, как Шатов и Кириллов, и вот почему его отношение

к местной нигилистической эпопее тоже носит такой каверзно двойственный характер. Разговаривая с Лебядкиным, он как бы упреждает его намерения и осторожно, издали, подталкивает его к доносу. «Если у вас была мысль,— говорит он ему,— то держали бы про себя: нынче умные люди молчат, а не разговаривают». Он советует пьяному Лебядкину не разбалтывать своих каверзных намерений перед такими неверными людьми, как Липутин, и этим хитроумно подчеркивает ценность самого намерения. В словах Ставрогина видится и чувствуется нож настоящего предателя, и чувствуется при этом, что сам Достоевский, в своей слепой ненависти к русской революции, почти смакует идею предательства, хотя и знает всю ее низость. Целые вихри страстей бушуют в душе художника. Лебядкин постигает настроение Ставрогина, этого человека, живущего «для зла людям». «Мошенники! мне только приснилось,— думает он про себя,— а уж он и сам отгадал. Точно сам подталкивает ехать. Тут две штуки, наверно, одна аль другая: или опять-таки сам боится, потому что накуралесил, или... или ничего не боится сам, а только подталкивает, чтоб я на них всех донес!». Конечно, холодная, злодейская натура Ставрогина ничего не боится,— он именно подталкивает Лебядкина погубить нигилистическую «трущобу», всю эту «сволочь», всех этих «дураков». Дальше, разговаривая с Петром

Верховенским и как бы обороняя от его злодейских замыслов Шатова, он опять-таки предвосхищает и сладострастно подчеркивает злодейский план Верховенского относительно убийства Шатова. «Вы вот высчитываете по пальцам,— говорит он ему,— из каких сил кружки составляются. Всё это чиновничество и сентиментальность. Весь этот клейстер хорош, но есть одна штука еще лучше: подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитою кровью, как одним узлом, свяжете. Рабами нашими станут, не посмеют бунтовать и отчетов спрашивать. Ха, ха, ха!». Он начинает оборонять Шатова, говорит даже: «Я вам Шатова не уступлю». И тут же вовлекается в план Верховенского и, со всею дерзостью своего сатанинского ума, развертывает все значение этой кровавой «мази» и, таким образом, содействует гибели Шатова. При разговоре об этом у него «сверкают глаза». Злоба его тоже раздваивается. Быть может, в эту минуту в душе его отзывается удар Шатова кулаком по его лицу, и по этой душе бежит какая-то холодная судорога. Он предупреждал Шатова об угрожающей ему опасности, как будто заступался за него перед Верховенским, но на деле не шевельнул для него пальцем. Напротив, именно в этих разговорах своих с Верховенским, столь малословных с его стороны, Ставрогин

вырастает во весь свой злодейский рост. Это истинный великан преступности, беспощадно умный, беспощадно злой. «Ставрогин, вы красавец,— кричит ему Верховенский,— знаете ли вы, что вы красавец! В вас всего дороже то, что вы иногда про это не знаете. О, я вас изучил! Я на вас часто сбоку из угла гляжу! В вас даже есть простодушие и наивность, знаете ли вы это? Еще есть, есть! Вы, должно быть, страдаете и страдаете искренно от этого простодушия». Тут устами взбудораженного энтузиаста Верховенского на Ставрогина брошен взгляд с большой высоты. Умный, раздвоенный, но при этом всегда замкнутый, всегда занятый только собою и, так сказать, не глядящий в жизнь внимательными и проницательными глазами, почти теоретик, почти галлюцинант своих отвлеченных логических построений, Ставрогин, в самом деле, может показаться простодушным. Его жизнь, на взгляд всякого практика, какого бы то ни было типа, на взгляд человека, который смотрит на него «из угла», с предвзятыми планами, является бесцельною и близорукою. Это художественно меткая по отношению к Ставрогину черта, которая на одну минуту делает его немножко жалким и даже симпатичным, хотя за нею скрывается полное отрицание Достоевского даже по отношению к его сатанинству. «Вы мой идол,— продолжает изливаться перед ним Верховенский.— Вы никого не оскорбляе-

те, и вас все ненавидят. Вы смотрите всем ровней, и вас все боятся. Это хорошо. К вам никто не подойдет вас потрепать по плечу. Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идет в демократию, обаятелен! Вам ничего не значит пожертвовать жизнью и своею, и чужою. Вы именно таков, какой надо. Мне, мне именно такого надо, как вы. Я никого, кроме вас, не знаю. Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк». Сколько тут злобы в сторону демократической толпы нигилистов, над которыми энтузиаст Верховенский возносит Ставрогина, как чудо аристократизма, и сколько тут брошено фантастического света в сторону Верховенского. Тут искусство Достоевского переходит в чистейшую символику, поистине апокалипсического характера. Перед нами оба зверя из XIII главы Апокалипсиса — зверь из бездны и зверь из земли, царь злобы и его пророк, — вдохновенный, невинный, бескорыстный, с агнчьими рогами. Зверь из бездны, царь злобы — это красавец Ставрогин, «свет» и «солнце». Зверь из земли, неправедный агнец Апокалипсиса — это Верховенский. Нет никакого сомнения, как это и будет видно из дальнейшего, что при создании обеих этих фигур Достоевский находится под сильным влиянием символической поэзии Иоанна Богослова, с ее иудейскими громами и молниями ярости, брошенными в блудный, преступный и революционно-бушующий

земной Вавилон. Это отзвук Апокалипсиса в анафемствующей душе Достоевского, которому вся молодая, бунтующая Россия, тоже вдруг представилась каким-то презренно-грешным Вавилоном, достойным самой жестокой гибели. Вот откуда течет та лава сладострастной ненависти, которая разлита по всему роману. Вот почему крупнейшие фигуры этого произведения — Ставрогин и Шатов — находятся на полшага от подлого доноса: тут кричит все неистовство Достоевского, тут весь этот гадальный человек в одной фанатической темной судороге, в которой, может быть, особенно ужасно то, что обновительные громы Апокалипсиса превратились здесь в эпилептический бред под удушающим византийским гипнозом. О, какие это беспримерно поучительные страницы не только в русской, но и во всемирной литературе! Какая странная преемственность идей, великих и сильных на своей почве, но идущих на ущерб, фатально искажающихся в других организмах, под чуждым им небом! Все отношение Ставрогина к революционным бурям как нельзя лучше отражает настроение Достоевского в этом большом идейном и историческом вопросе. Верховенский всё увлекает его в свои планы, а он подливает огонь в его душу, хотя сам он никогда не сольется с ним в своих настроениях. Он презирает восторженного Верховенского. Верховенский кажется ему иногда — даже

в те минуты, когда он мог бы продать свою жизнь за ничто,— каким-то глупцом, каким-то шутом. «Если бы вы не такой шут,— говорит он ему после несчастной ночи с Лизою,— я бы может и сказал теперь: да... Если бы только хоть каплю умнее».

Вот в каких чертах обрисовывается отношение Ставрогина к нигилизму. Нигилизм никогда не был для него сколько-нибудь захватывающей идеей. Он касался этого движения, бросил ему несколько своих ослепительных мыслей, временно, так сказать, становился на точку зрения нигилистических интересов — и только. Прямого отношения к этому делу он не имел. В чем же, спрашивается, заключается собственная идейная жизнь Ставрогина в прошлом и в настоящем? Для разрешения этого вопроса, чтобы открыть те последние умственные фонды, которыми он живет, приходится идти путем логических исключений. Был момент в его жизни, два года тому назад, когда он вынул из своего ума две изумительно яркие концепции. В душу Шатова он забросил мысль об отношении народности к Богу и об особенном, богоносном характере русского народа. «Нашего разговора совсем и не было,— кричит ему Шатов: — был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я был ученик, а вы учитель». С тех пор Шатов весь вошел в эту идею, развернул ее для себя со всех сторон, а сам

Ставрогин уже отбросил ее и идет к каким-то другим идейным построениям. И вот что особенно характерно для Ставрогина: в то самое время, «даже, может быть, в те же самые дни», когда он «насаждал» в Шатове «Бога и родину», он «отравил» сердце Кириллова совершенно противоположною идеею. Его душу он околдовал чарами какой-то небывалой фантазии, основанной на отрицании Бога и странными путями все-таки ведущей к спасительным истинам самой чистой, самой бескорыстной, самой вдохновенной религии. Перед ним он открыл идею человекобога. Нельзя почти поверить, что за много лет до того, как в мировой литературе вспенилась могучая ницшеанская волна, можно было с такою научною ясностью оформить именно то, что составляет основу ницшевского мировоззрения, и дать этой идее силу, кровь и тот благородный полет, который поражает в самом Ницше и которого часто нет у ницшеанцев. Вот когда Достоевский взошел на вершину своей эпохи и увидел с ее высоты необъятные перспективы будущего. Эти две изумительные концепции — шатовскую и кирилловскую — Ставрогин создал в одно и то же время, и это было тем раздвоением его ума, из которого он уже не смог сделать никакого плодотворного синтеза и вышел на совсем пустынную дорогу. Теперь он смотрит на Кириллова с «брезгливым сожалением», хотя в душе Кириллова забро-

шенная им мысль расцвела самым пышным и соблазнительным цветом. «Вспомните, что вы значили в моей жизни»,— говорит ему Кириллов. Но Ставрогин, сознавая всю духовную прелесть этого маньяка, относится к нему без какого-либо теплого чувства. Кириллов даже не оживляет и не воскрешает в нем его прежних мыслей, как это делает Шатов. Дикий бред Шатова все-таки волнует Ставрогина, и, хотя он совсем не любит его, он все-таки несколько смущается от его слов, которые бередят в нем глубокие раны. Он даже готов признать, что теперешние мысли Шатова были его собственными мыслями и были в нем даже еще «самовластнее», еще «исключительнее», чем теперь в пламенном Шатове. Но и от Шатова он уже далек, потому что он ищет иного, космополитического пути для своих умственных построений. «Вы, вы одни могли бы поднять это знамя!»,— кричит ему Шатов, подразумевая знамя русской народности и православного Бога. Но Ставрогин, облюбовавший эту русскую и православную идею именно за границей, как бы по контрасту с иными народными и вероисповедными откровениями, теперь уже нашел путь для отрицания ее, уже не верит в будущее русского народа и, будучи убежденным атеистом, говорит, что Шатов низводит Бога «до простого атрибута народности». Тут сказывается вся великая эквилибристика беспочвенного ставрогин-

ского ума, и тут же скрыта беспощадная критика Достоевского на своего героя.

В романе рассыпано множество мелких черточек, рисующих отношение Ставрогина к России и русскому народу. Одна из этих черточек дана на первых же страницах «Бесов». Говоря с Липутиным, мелким местным чиновником, прикосновенным к нигилизму, и извиняясь перед ним за экстравагантную обиду, нанесенную его жене, Ставрогин случайно роняет слово о дуэли. Он знает, что Липутии не признает дуэли, и, действительно, Липутин тут же называет ее «переводом с французского». «Народности придерживаетесь?» — спрашивает его Ставрогин, и в этом вопросе слышится презрительная ирония по отношению к простоватой русской народности. В том же разговоре с Липутиным брошена и другая юмористическая деталь: Липутин читает книги фурьеристского направления, и Ставрогин часто потом вспоминал эту «подленькую фигурку губернского чиновника, ревнивца и семейного грубого деспота, скряги и процентщика и в то же время яростного сектатора бог знает какой будущей гармонии». Прошедший западно-европейскую школу Ставрогин презирает маленьких русских людей, но особенно презирает их тогда, когда они являются носителями разных западно-европейских идей и социально-политических фантазий. На русской почве все это для него окончательно

комично. Для себя он, конечно, умеет кое-что находить в Европе. В одном месте мельком указывается, что Ставрогин читает Бальзака. Кстати сказать, Достоевский сам перевел одну из лучших вещей Бальзака, «Евгению Гранде», и перевод этот представляет собою любопытное соединение двух стилей— стремительно-психологического стиля Бальзака и духовно-юродствующего стиля Достоевского. Видно, что Достоевский сам как бы прикоснулся к душе Бальзака, и в высшей степени характерен этот летучий штрих— интерес Ставрогина к Бальзаку. Аристократический Ставрогин, так сказать, разрешает себе то, что в другом показалось бы ему смешным: если бы Бальзака стал читать какой-нибудь Липутин или Виргинский, он наверное отнесся бы к этому с обычным своим брезгливым презрением. На русской почве все для него и презренно, и мелко. Когда Верховенский говорит ему, что есть русские рабочие, имеющие понятие об Интернационале, он молча улыбается. От народнического момента его мыслей у него осталось только убеждение, представляющее собою какую-то пародию на народнические убеждения самого Достоевского, столь «исключительные», столь «самовластные»— убеждения в том, что великодушные утопии Запада для России совсем не годятся. Он бесповоротно оторван от народной стихии. «В России я ничем не связан,— говорит Ставрогин в

своём письме к Даше, — в ней мне все такое же чужое, как и везде. Правда, я в ней более, чем в другом месте, не любил жить, но даже и в ней не мог ничего возненавидеть». Эту-то оторванность от России, эту-то национальную беспочвенность Ставрогина Достоевский, очевидно, и считает причиной его падения и гибели. Это сухой лист, оторванный и унесенный ветром от благодатного дерева православной русской народности, и сколько бы он ни носился по Европе, на какие бы высоты ни взлетал, он может только все более и более сохнуть. «Прочь, бариц!», — говорит ему Шатов. «Вы атеист, — исступленно кричит он ему в том же разговоре, — потому что вы бариц, последний бариц. Вы потеряли различие зла и добра, потому что перестали свой народ узнавать». Он советует ему «добыть Бога» трудом, мужицким трудом, и слова Шатова — новая для него постановка вопроса о религиозно-обновительном значении труда — производит на него неожиданное, хотя и безрезультатное впечатление. В этих словах Шатова звучит вся беспощадная ненависть самого Достоевского к ставрогинскому типу. Художник безжалостно карает своего героя за его оторванность от почвы, почти издевается над ним за это, говоря о нем в строках, предпосланных его последнему письму к Даше: «Вот это письмо слово в слово, без исправления малейшей ошибки в слогe русского барица, не совсем доучив-

шегося русской грамоте, несмотря на всю европейскую образованность». В словах этих чувствуется все презрение, которое питает к Ставрогину художник.

Письмо это, в самом деле, производит отвратительное впечатление. Фразы короткие, бессвязные и притом тусклые, в общем похожие на плохой перевод с иностранного языка. Это итог всей жизни Ставрогина, в которой дух русской народности был вытеснен европеизмом — не только вытеснен, но и вырван с корнем. Душа Ставрогина напоминает пустошь на месте выкорчеванного леса: она вся в рытвинах и ямах, вся раздергана и изорвана в клочья. Сообщая Даше, что он, «подобно Герцену», записался в граждане кантона Ури и даже купил там кусок земли, он пишет так: «Место очень скучно, ущелье; горы теснят зрение и мысль. Очень мрачное. Я потому, что продавался маленький дом». Вот как выражает свои мысли Ставрогин: отрывисто, нескладно, опуская, может быть бессознательно для себя, целые логические звенья. Это явление известно всякому рассеянному или же болезненно настроенному человеку, в полосе наибольшего психического утомления, когда при передаче своих мыслей на бумаге он начинает пропускать слова и буквы, сливать между собою начала и концы смежных слов. Таково и ставрогинское письмо. Оно написано в минуту его последнего психического упадка, так сказать, без всякого цель-

ного настроения, вне всякой духовности, которая могла бы спаять клочки его мыслей и рассуждений в компактное единство. Но кроме того стиль Ставрогина, как выражение его оторванной от народа души, грубо неправилен и, можно сказать, дерет по нервам. «Вы когда-то захотели ко мне в сиделки, — пишет он Даше, — и взял обещание прислать за вами, когда будет надо. Я еду через два дня и не ворочусь. Хотите со мной?». Это не стиль русского человека, брызжущий соками молодого почвенного языка, и как будто даже не стиль самого Ставрогина, потому что, никогда не теряя своего рассудка, своей логики, Ставрогин должен был бы писать изящно, гладко и корректно. Но он и не чистый европеец, а, по замыслу Достоевского, только изломанный европейской культурой русский барич, некоторая злая пародия на европействующего, и вот почему слог его письма не имеет ни русской сочности, ни европейского лоска. При чисто умственной гениальности Ставрогина, это что-то совсем бездарное, бесцветное, упадочное в худшем смысле слова. Ни крови, ни вибрации жизни, ни пульса в нем не слышно. Говоря о своем бессилии в добре и зле, он пишет так: «Я все так же, как и всегда, прежде могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то, и другое чувство, по-прежнему, всегда слишком мелко, а очень

никогда не бывает. Мои желания слишком не сильны; руководить не могут». От такой речи в русском романе становится почти жутко. И этой полухудожественною, полукarikатурною чертою Достоевский окончательно обезображивает своего великана. Ставрогин оказывается в конце произведения разбитым вдребезги. Он не умеет писать, потому что не умеет чувствовать — ни так, как чувствуют простые, непосредственные люди, ни так, как чувствуют люди его умственного роста, не отрешенные в своих настроениях от духа или от оплодотворяющих прав народной стихии. Но иногда Ставрогин и говорит так же отрывисто, неправильно, так же не по-русски, как и пишет. И это бывает именно тогда, когда он — по намерению Достоевского — выражает антирусские, демонические мысли. Вот как выражается он, между прочим, в разговоре с Кирилловым: «Я, конечно, понимаю, застрелиться, — я иногда сам представлял, и тут всегда какая-то новая мысль: если бы сделать злодейство, или, главное, стыд, т. е. позор, только очень подлый и... смешной, так что запомнят люди на тысячу лет и плевать будут тысячу лет, и вдруг мысль: один удар в висок, и ничего не будет». Это бред безграмотного каторжника, в душу которого заброшена извне какая-то сатанинская мысль, и если что-нибудь тут еще звучит естественною мощью, то это только отголосок сатанизма самого Достоевского.

Теперь, по исключении всего того, что в настоящее время уже не составляет предмета умственных волнений Ставрогина, соберем те материалы, на основании которых можно было бы построить гипотезу об идеях, действительно его занимающих. Этих материалов не особенно много, но при подробном изучении романа они начинают приобретать бóльшую и бóльшую рельефность. Так, прежде всего, обращает на себя внимание столь подчеркнутое в романе обстоятельство, что Ставрогин не мстит Шатову за нанесенное ему оскорбление. Поведение его в этом деле было для всех большою неожиданностью, потому что, если бы он был верен своей натуре и своим прежним мыслям, он мгновенно ответил бы на удар Шатова убийственным ударом. «Я переменил об вас мысли в ту минуту,— говорит ему Петр Верховенский,— как вы после Шатова взяли руки назад». Очевидно, что от проницательного Верховенского не ускользнула та «новая мысль», которая теперь светится в глазах Ставрогина. Он теперь не может убивать людей, поскольку у него есть самообладание, ибо им овладела мысль, враждующая со всяким насилием над человеком. «Я выстрелил вверх,— говорит он во время дуэли с Гагановым,— потому что не хочу более никого убивать,— вас ли, другого ли, лично до вас не касается». Для того, чтобы обуздать столь ярко выраженные преступные склонности

Ставрогина и связать всю его натуру, нужна была несомненно большая логическая концепция, пленительная в самом своем построении. Зная умственную даровитость Ставрогина, окружающие не могли не понять, что занимающая его мысль, в самом деле, очень значительна. «Разве я не вижу по лицу вашему,— говорит ему Шатов,— что вас борет какая-то новая грозная мысль». Лиза тоже говорит ему со слов Верховенского: «Вас колеблет великая мысль, перед которой мы оба с ним совершенно ничто». В чем же именно заключается эта великая, грозная мысль, обуявшая ум Ставрогина? По приведенным данным видно, что мысль эта имеет прямое отношение к вопросам нравственного характера, но в сознании Ставрогина она непременно должна была окраситься в какие-то новые цвета. Он окончательно вышел из нигилистического движения — значит, мысль его не может иметь наивно-утилитарного характера, с элементами социально-революционной фантастики. Он навсегда покончил с мессианскими утопиями на почве народности и православия — значит, его идея имеет космополитическую окраску. Наконец, он перешагнул через собственную идею человекобога и разошелся с Кирилловым, у которого она развернулась во что-то грандиозное и мистически-великолепное,— значит, мысль Ставрогина имеет рационалистический характер. Это широкая схема,

почти бесформенная, почти лишенная конкретного содержания, в которой, однако, отдельные черты напоминают тенденции Ивана Карамазова. Ставрогин прозаичен по сравнению с Иваном Карамазовым, но, почти в ущерб художественной цельности и художественному совершенству его образа, Достоевский влагает в его уста одну реплику Кириллову, в которой звучит струна из глубоких нравственных настроений Карамазова. Кириллов развивает перед ним идею, что человек несчастен только потому, что он не знает своего счастья, что все хорошо в этом мире. Ставрогин замечает ему: «А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо?». Эта реплика — зерно, из которого выросло впоследствии цветущее дерево карамазовской философии: мысль Ивана Карамазова о вопиющих неправдах жизни. Но в словах Карамазова все рвется к небу, а замечание, высказанное Ставрогиным, звучит вяло и флегматично.

Все у него делается вяло и флегматично, потому что в нем нет той духовной, божеской стихии, которая могла бы оживить его и дать ему вольную силу для всех испытаний данного момента. Он все хочет поднять умом, отрешенным от божества, принципиально отвергающим божество, и вот почему жизнь его так трудна в эту минуту. Он собирается взвалить на себя бремя, взять на себя какую-то кару, — объявить свой

брак с Лебядкиной, забрать с собой за границу Дашу,— но все это не дается ему. Все это было бы со стороны Ставрогина только насилием над собой, насилием бесплодным, ненужным, потому что оно не могло бы возбудить в нем никакого благодатного самоощущения и не пролило бы никакого тепло-го луча в жизнь других людей. Без Бога, без обновления посредством духовной стихии, нельзя по-новому подойти ни к себе, ни к людям. «Вы не сильный человек»,— говорит Ставрогину Кириллов. «Если мне легко бремя, потому что от природы, то, может быть, вам труднее, потому что такая природа»,— говорит он ему в том же разговоре. Очарованный собственными идеями и всецело погруженный в свои настроения, Кириллов все-таки ясно видит, что этот атеист, умеющий говорить, как человек веры, что этот великан, способный иногда задерживать самые дикие свои рефлексy, жалок и мал и в главном деле жизни слаб, как ребенок, потому что он хотел бы великую задачу человеческого существования разрешить мелкими силами рассудочной логики, оторванной от внутренних мистических основ человека. Тут нужна великая цельность и гармония всех сил человеческих, какой-то органический синтез, для которого все возможно, все доступно, все легко и радостно. Тут нужно то духовное опьянение, которое является одновременно и поэтическим опьянением, со всеми его непосредствен-

ными светлыми подъемами. А Ставрогин весь прозаичен, весь бездушен, весь в игре своей грубой плоти и притом непрерывно раздвоен в своем уме. Его съедали изменные страсти, а теперь его съедает бесплотная идея атеистической нравственности, холодная демоническая мечта — перестроить мир без помощи сверхмировой силы, которая несет с собой идеальные образцы всех возможных исторических переоценок и усовершенствований. Всю жизнь Ставрогин переходил от одной схемы к другой, отрицал одни логические построения ради других — отрицал бессильно и «без всякого великодушия». Раздваиваясь, он отвергал окружающее и незаметно отвергал самого себя. «Ставрогин, если верует,— говорит Кириллов,— то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует». Таким и должен быть рассудок, предоставленный самому себе. Ставрогин не знает, что будет думать и делать через минуту. «Я никогда не могу потерять рассудок,— пишет он, сравнивая себя с Кирилловым,— и никогда не могу поверить идее в той степени, как он. Я даже заняться идеей в той степени не могу. Никогда, никогда я не могу застрелиться... Я боюсь самоубийства, ибо боюсь показать великодушие». Ставрогин знает, что он «подлое насекомое», и в уме своем не считает себя способным подняться над самим собой — выйти из подлого состояния настоящей минуты. И однако

через самое короткое время после письма к Даше мы находим его повесившимся. Значит, он все-таки потерял рассудок, поверил в необходимость смерти, хотя, как мы знаем, он обставил свое самоубийство отвратительными для всякого цельного человека приготовлениями, чтобы облегчить себе смерть. Он раздвоен до последнего мгновения, он заботится о жизненных мелочах, уходя из этой проклятой для него жизни. Это полное банкротство человеческой личности, без проблеска какого-либо, хотя бы мгновенного, духовно-идейного просветления. Его жизнь была призрачна от начала до конца: призрачный ум, призрачные страсти и, несмотря на всю ее дикость, призрачная воля.

Все герои романа относятся к Ставрогину почти с благоговением, хотя и с различными оттенками в своих чувствах, но почти все допускают в нем какую-то ненормальность, какой-то «особенный оборот мыслей», «уклонение идей» с обычного прямого пути, попросту говоря, — «некоторое помешательство». Так думают о нем Кириллов, Лебядкин, Липутин и, быть может, даже Даша. «Тончайшего и изящнейшего ума человек», — говорит о нем Липутин Варваре Петровне, но «характер» Ставрогина вызывает в нем какие-то сомнения. Один только Степан Трофимович Верховенский твердо убежден, что Ставрогин вполне нормален. «И откуда эта идея вышла, не понимаю, —

говорит он.— Почему Прасковье непременно так хочется, чтобы Nicolas оказался сумасшедшим? Хочется этой женщине, хочется!». Степан Трофимович намекает, что только заинтересованные люди,— в данном случае мать Лизы,— могут распространять о Ставрогине такие слухи. Сам Ставрогин с иронией говорит о своей «здешней репутации», намекая, что со времени его белой горячки многие склонны считать его сумасшедшим. Но вопрос о том, считает ли сам Достоевский своего героя помешанным или нет, как и вопрос о том, каков критерий художника относительно помешательства, остается в романе не ясным и даже запутанным в противоречивых намеках. В разговоре с Дашей Ставрогин говорит: «Я теперь все вижу привидения»,— и тут же упоминает Федьку Каторжного, называя его «бесенком». Ясно, что привидения— это только аллегория в его устах. В письме его к Даше есть такая фраза: «Я нездоров, но от галюсинаций надеюсь избавиться с тамошним воздухом. Это физически; а нравственно вы все знаете...». Здесь «галюсинации», по-видимому, уже не есть аллегория в устах Ставрогина, но это единственное место в романе, которое может быть истолковано в смысле начинающегося у него сумасшествия, и притом оставленное без объяснений. Мало того, вопрос о сумасшествии Ставрогина окончательно запутывается заключительной фразой романа: «Наши

медики по вскрытии трупа совершенно и настойчиво отвергли помешательство». Не говоря уже о научной несостоятельности этой фразы,— ибо вскрытие не может решить вопроса о помешательстве,— нельзя понять, что именно хотел сказать этою фразой Достоевский: может быть, он имел в виду окончательно отвергнуть навертывающуюся у читателя мысль о ненормальности Ставрогина, а, может быть, это с его стороны злая сатирическая гримаса по отношению к разным научным экспертизам в вопросах высшего порядка. И то и другое одинаково правдоподобно, одинаково подходит к художественной психологии Достоевского, с ее запутанными и перепутанными ходами и духовнонравственными загадками. Он как бы нарочно уничтожает всякую определенность и логическую законченность в постановке своих фигур, чтобы этим путем приблизиться к природе вещей, в которой тоже все до крайности усложнено и потому не может быть опознано одними логическими средствами. Но иногда, внимательно изучая Достоевского, наталкиваешься на штрихи, которые вызывают полное недоумение и которые не знаешь, куда отнести: к сознательным ли приемам художника, вызванным его склонностью к загадкам, или же просто к несовершенству, к промахам его художественного письма. Так, на первых страницах романа, говоря о воспитании Ставрогина под руководством

старого идеалиста, Степана Трофимовича, Достоевский пишет: «Степан Трофимович сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековечной, священной тоски, которую иная избранная душа, раз искусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение». Вот черта в образе Ставрогина, совершенно не оправдывающаяся всем ходом, всеми данными романа, — словно Достоевский, наметив вначале совсем другой рисунок своего героя, потом просто забыл вычеркнуть ненужный, противоречивый штрих. В том-то и дело, что Ставрогину чужда эта «вековечная священная тоска» — этот голос духа, голос неба в самом человеке. Он красив извне, он поражает дерзостью своего ума, но ни другие герои романа, ни читатель не чувствуют в нем ничего идеального, никаких святынь и даже никакого стихийно-мистического стремления найти для себя какие-либо святыни. Блестящий Ставрогин — мертвый человек, Ставрогин — «гроб повапленный».

1903. Январь.

Ш а т о в

Когда Ставрогин является к Шатову после того, как Шатов ударил его кулаком по лицу, между ними завязывается идейный разговор. Шатов изливает перед ним свои мысли — те самые мысли, которые были когда-то внушены ему Ставровиным. «Знаете ли вы,— начал он, Шатов, почти грозно, пригнувшись вперед на стуле, сверкая взглядом и подняв перст правой руки вверх перед собою,— знаете ли вы, кто теперь на всей земле единственный народ богоносец, грядущий обновить и спасти мир именем нового Бога и кому единому даны ключи жизни и нового слова?». Говоря эти восторженные слова, Шатов понимает Россию. Единый богоносный народ, имеющий ключи жизни и призванный возродить мир новым словом о Боге,— это русский народ. Таким образом, вопрос о России и ее назначении в современной истории сразу ставится на мессианскую почву. Дух религиозности составляет основную черту русского человека, который не может быть атеистом: кто атеист, тот не русский. Такова основная мысль Шатова по отношению к России, и от нее идут все другие его мысли, развиваясь в целую систему. Эта мысль сложилась и окрепла в нем в борьбе с общественно-революционными течениями того времени, имевшими антирелигиозный и космополитический харак-

тер. Ощущая оторванность этих течений от народной жизни, от стихии народных дум, народных надежд и фантазий, он стал логически искать такой системы мышления, в которой были бы захвачены наиболее глубокие тенденции всякого народного духа. Установив для себя, в противоположность философским построениям русских революционеров, как некоторую непреложную истину, что русский народ, по всему своему складу, глубоко религиозен, Шатов обобщил эту свою мысль и простер ее на все другие народы. «Цель всего движения народного,— говорит он,— во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание Бога, Бога своего, непременно собственного, и вера в него, как в единого, истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца». Это краеугольный камень всей философии Шатова и, можно даже сказать, огромного течения в истории русского самосознания, имевшего своих крупных представителей и не иссякнувшего еще до сих пор. Философия эта живет и в современной литературе, хотя и в несколько иных окрасках и с пафосом, который льется уже в другую сторону.

Несомненно, что история каждого народа,двигаемая бессознательно-стихийными силами, стремится к своему одухотворению, к отысканию тех последних правд, которые придают высший смысл всем ее

процессам. Каковы бы ни были внешние жизненные перипетии, через которые проходит всякий народ, внутренний мотив его жизни имеет идейный и религиозный характер. Народное творчество, в широком смысле этого слова, вытекает, из религиозного самосознания народа. Несомненно и то, что идейная и религиозная жизнь всякого народа имеет свою индивидуальную окраску, свои характерные черты, свои особенности, потому что всякое творчество, и в особенности такое глубокое и бессознательное творчество, как творчество религиозное, требует участия всех сил, всего темперамента народной личности. Ища той метафизической правды, которая лежит глубже всего субъективно-личного, всего индивидуально-психологического, а, следовательно, и народно-психологического, отдельный человек, как и цельный народ, должен взрыть и вскопать все материалы своего естества, которые тут именно, при этом внутреннем самоанализе, выступают с особенной яркостью и невольно окрашивают результат всей духовной работы.

Но если искание Бога, сознательное и бессознательное, имеет различный колорит у различных народов, то самая идея божества тяготеет к универсальности, к всечеловечности. В этой именно тенденции религиозной идеи ее истинное значение, ее спасительная сила для целого мира. Идея божества рождается в духе, из ощущений

мистических основ мира, а эти основы одни и те же для всех народов, и вот почему нет религии в мире, которая не стремилась бы стать верою всего человечества и не имела бы в себе того зерна, из которого выросла христианская идея о равенстве всех людей перед Богом, перед метафизической тайною мира. Все народы богоносны, потому что человечество в целом богоносно, потому что именно человечество, при всей разнохарактерности составляющих его отдельных народностей, создает идеи, всем доступные и для всех одинаково внушительные, для всех одинаково возвышенные. Ставя Бога в зависимость от народного характера и даже допуская, что каждый сильный народ имеет своего «особливого» Бога, что «у всякого народа свое собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро», Шатов лишает религиозную идею ее основного смысла и значения. «Когда начинают у многих народов становиться общими понятия о зле и добре,— говорит он,— тогда вымирают народы, и тогда самое различие между злом и добром начинает стираться и исчезать». Но если добро и зло не имеют ничего общего между собою у различных народов, то понятия добра и зла не только субъективны, но и фиктивны, и для этих понятий нет общей духовной и психологической основы ни в строе человека, ни в строе мира. Сделав еще один шаг в том направлении, в котором развивает свои мыс-

ли Шатов, мы должны были бы сказать, что не только этические идеи не имеют никакой настоящей силы и являются, так сказать, лишь меновыми ценностями в пределах народно-государственных границ, но что и отвлеченная, метафизическая идея божества не соответствует никакой реальной правде. Если каждый народ имеет своего «особливого» Бога, то Бога действительного нет,— нет единого, всемирного божества, мерцающего для всего человечества сквозь пестрые субъективные мысли и эмоциональные волнения различных народностей, сквозь разнохарактерные брожения и движения человеческой истории. Народнический фанатизм Шатова ставит на место религиозных чувств, с их благодатно-мягкими настроениями, какую-то слепую веру в исключительное значение своего народа, превращает религию в идолопоклонство, столь же темное и опасное, как и самое холодное безверие. Можно даже сказать, что вера Шатова, при всей пламенности его душевного подъема, является только разновидностью человеческого безверия, потому что настоящая духовная вера кончается там, где начинается отрицание божественного призвания других народов, где начинается шовинизм, народная самовлюбленность и самовозвеличение. Тут идол национализма затмевает идеал божества, и какие бы вдохновенные слова здесь ни произносились, как бы ни

был увлекателен этот огненный бред самого Достоевского, скрывающийся за Шатовым, тут нет веяния того христианского духа, который в символический день Пятидесятницы разлился из скромной горницы еврейского дома по всему миру, заговорил всеми языками, нарушив при этом народные границы. «Всякий народ до тех только пор и народ,— продолжает развивать свои мысли Шатов,— пока имеет своего Бога особого, а всех остальных на свете богов исключает безо всякого примирения, пока верует в то, что своим богом победит и изгонит из мира всех остальных богов». Слова эти звучат всем фанатизмом шатовской природы и — на минуту кажется — сверкают блеском религиозного настроения, какого-то высшего, мессианского проповедничества. А между тем истинно религиозного чувства в словах этих нет,— нет стихийного простора и мистически-свободного размаха на целый мир. Когда в подъеме мечты о задачах собственного народа, человек начинает проникать в его внутренние стремления и улавливать дух его жизни и его религиозного призвания, он стоит на верной почве, потому что в основе всех человеческих и народных стремлений, сознательно или бессознательно, лежит метафизический инстинкт, искание высшей правды, мистическое чувство божества. В этом инстинкте, в этом чувстве божества, при том или другом оттенке, первоисточник всех

исторических действий всякого народа. Но именно при свете этого религиозного и народного самосознания и должна выступить с особенной ясностью связь всех народов между собою, мысль о том, что все народы напоены одним духом, что, при различии психологических и жизненных даров, при разнообразии исторического служения человечеству, все народы тяготеют к одному общему сверхжизненному началу. Так понимал идею христианства один из величайших людей мира, «апостол языков» Павел, человек великого гения и великих страстей. Пережив всем своим существом диалектику демонской ненависти и восторженной любви к космополитической идее христианства, к безумному героизму его молодых проповедников, он в своих посланиях излил, можно сказать, всю богоносную науку этого вопроса. И с тех пор, перед лицом вольной философии и вольного богословия, «несть ни иудея, ни элина», все человечество представляется одним телом, одним существом, одним одухотворенным организмом. И с тех пор самое патетическое возвеличение одного народа над другими кажется почти профанацией истинных задач всякого народа — идти навстречу вселенскому Богу. «Если великий народ не верует,— говорит Шатов,— что в нем одном истина, именно в одном и именно исключительно, если не верует, что он один способен и призван всех воскресить и спасти сво-

ей истиной, то он тотчас же обращается в этнографический материал, а не в великий народ». То, что маньякально в отдельном человеке, маньякально и в целом народе. В пылу своего патетического бреда Шатов начинает противоречить самому себе и, только что сказав, что каждый народ имеет своего «особливого» Бога, вслед затем замечает, что истина все-таки одна, а потому только один народ может обладать истинным богом. «Единый народ богоносец— это русский народ», и один он говорит в настоящее время «совершенно новое слово, последнее слово, единственное слово обновления и воскресения». Ставрогин, который когда-то сам имел эти мысли, но который от них уже окончательно отошел, дает Шатову, в самую горячую минуту его излияний, великолепную реплику; он, Шатов, «пламенно принял» и «пламенно переиначил» его идеи. «Уж одно то, что вы Бога низводите до простого атрибута народности»,— говорит он ему. Шатов возражает, что, напротив, он народ «возносит до Бога», что для него народ только «тело божие». Но надо сказать, что лаконическое замечание Ставрогина, как холодная сталь, прорезывает толстую кору этого религиозного шовинизма Шатова, этой фанатической логики, этой философии взаимно исключаящих друг друга народных богов. Какая-то свободная правда сверкает в его словах, какой-то поток свежего воздуха вли-

вается в душу читателя, и идея Бога, только что приниженная шатовским националистическим сектантством, вдруг загорается на своей метафизической высоте. Продолжая беседу с Шатовым и прерывая его монологи отдельными меткими замечаниями, Ставрогин вдруг задает ему самый решительный вопрос: верует ли он, Шатов, в Бога? Человек, который с таким исступлением говорит о необходимости веры и приписывает России особенную миссию в этом направлении, казалось бы, должен был бы быть весь преисполнен непосредственной веры, непосредственного ощущения божества, бессознательного религиозного пафоса, порождающего его вдохновенную декламацию. Но Шатов отвечает Ставровину следующими словами: «Я верую в Россию, я верую в ее православие, я верую в тело Христово, я верую, что новое пришествие совершится в России, я верую...». Ставрогин обрывает это пространное исповедание веры: «А в Бога? В Бога?..». Шатов отвечает, запинаясь: «Я... я буду веровать в Бога». Это поистине критический момент в богословствовании самого Достоевского. Ответ Шатова представляет собою яркий пример того, что можно иметь в мыслях разные великие символы христианской религии, что можно жить под гипнозом известного официального вероисповедания и в то же время не быть истинно религиозным человеком. При лицемерном отношении к

вопросам высшего порядка легко было бы обмануть себя и других этою сложной схоластикой национального и церковного катехизиса и, утвердившись на спасительности левитского закона, совершенно затушевать вопрос о своем неверии. Но Шатов не лицемер, и художник до конца романа выдерживает тип этого фанатического проповедника народности в духе откровенного бессилия в вопросах личной веры. «Шатов верует насильно, как московский славянофил», — говорит о нем Степан Трофимович Верховенский. Жена его тоже говорит ему, что он проповедует Бога, в которого сам не верит. Во время ее родов он ведет себя с каким-то умиленным вдохновением. Он растерян, он взволнован, он забегает к Кириллову и, как бы зажигаясь тем внутренним пожаром, которым объята его чудесная душа, бросает слова, в которых уже звучит напев идеалистической мистики христианства. Тайна рождения нового существа, нового духа вызывает в нем глубокое, радостное благоговение, ему мерещится перспектива иной, светлой жизни, вне нигилизма, вне космополитических утопий, в Боге и во имя Бога, с женой и ребенком — несмотря на то, что это не его ребенок, в гармонии с целым миром, потому что «все хороши». Шатов бесконечно трогателен во всем этом эпизоде романа, со своим «идиотски блаженным видом», со своими умилениями и озарениями в чувствах, со

своими миражами религии. Но он все-таки не входит в настоящую религию. Он крестится, становится на колени, в душе его дрожит луч метафизического света и слагается широкое этическое, можно сказать, богочеловеческое настроение, и тем не менее, он не целен в своих настроениях и мыслях, потому что вольного Бога и теперь нет в его сердце и сознании. Он узник мысли о божестве, мысли сектантски резкой и фанатически нетерпимой, и, при всей его честности и готовности на жертву, от него, в конце концов, льется одно только пламенное отрицание и осуждение. Он хочет быть истинно русским человеком, прикоснуться к мужицкому труду и таким путем добыть для себя настоящего Бога, но вместо того он ударяется в сложные схемы православия и славянофильства, хотя минутами сам сознает, что разные приподнятые националистические тенденции — старая, дряхлая дребедень, что мир спасется только настоящим, живым, новым словом. Этого нового слова мы не находим во всех его излияниях.

Кажется почти невероятным, чтобы можно было сказать какое-нибудь новое слово в области религии, в этой области коренных вопросов человеческой жизни. Сколько уже сказано на эту тему могущественных и великих слов! Чего стоят эти сложные системы германского богомышления и богопознания, от Канта до Ницше, через такие хребты философского творче-

ства, как Шеллинг, Фихте, Гегель, Шопенгауэр. В смысле логики и сознательного анализа великого вопроса о Боге тут, кажется, уже все сделано, все сказано, все достигнуто. Это высочайшие полеты ума в такие сферы, где все неясно, запутано, почти неуловимо для понимания, но где германскому гению удалось развернуть и обосновать многозначнейшие схемы строго логической мысли. Можно сказать, что в этом отношении Германии принадлежала и принадлежит до сих пор свободная гегемония над целым миром. Из германской философии, с ее мощным критическим методом и бесстрашным анализом догматических святынь, выросла вся современная наука, как и вся свободомыслящая критическая мистика нашей эпохи, все теоретические брожения революционного идеализма последнего века. Вот какое слово о Боге сказал германский народ в своей философии и в своей истории, начатой гением критического богословия Лютером.

Но и другие народы развернули из своего внутренняя «я» немало великих и светлых истин о Боге, хотя в иной, не чисто логической форме. Как великолепно Франция, эта якобы легкомысленная, ветренная Франция, в ее неустанно пылком и патетическом богочувствовании, которая, независимо от своего богословского догматизма и своего богословского атеизма, выражала себя в вечных идейных эволюциях и ис-

каниях, в демократических резолюциях, с блеском и шумом на весь мир. Сколько тут было пролито горячей молодой крови— за идеи, за свободу, какой внушительный ряд бескорыстных человеческих жертвоприношений, которые как бы влили в мир вольный дух Нового Завета, с его великодушной идеей Голгофы, крестного страдания во имя человечества. Франция философствовала в сторону материализма, осмеивала, при аплодисментах парижской черни, поэтические символы христианской идеологии, а между тем ее история полна того живого, нервного трепета, который мог быть создан только огненным, хотя и бессознательным метафизическим богочувствованием. Страна великого пафоса, великих исторических подъемов и — наперекор скептическому уму— тяготений к вечному небу.

А Италия? Какое изумительное страстное богохотение во всех проявлениях народного духа — в искусстве, в истории, в живом национальном действовании, далее во всех перипетиях церковнопапской политики, с ее стихийно выдвинутым, лично-волевым началом. Кажется, что тут широко разлившийся поток властного личного притязания почти задавил инстинкты безличных, сверхличных правд, что в стремлении латинской расы подчинить своей воле видимый и невидимый мир, найти горячую мистику в индивидуальном и конкретном, почти заглохло самое искание божества.

Но вспомним великанов итальянской истории, вспомним Данте, Савонаролу, Микеланджело: все они видели правду сквозь туман своей жаркой фантазии, окрашенной всеми оттенками личных страстей и влечений, сквозь свои волевые миражи,— но и это есть один из путей, ведущих человека к Богу, быть может, через разочарования в самом себе, в своих волевых силах и возможностях, через разочарования, которые, в конце концов, всегда завершаются новыми, истинно богофильскими очарованиями. В богохотении итальянского народа, итальянского творчества заложено живое зерно религиозного обновления.

Вот те различные слова, которые говорили и говорят о Боге великие европейские народы: одни— через стройные системы логического богопознания, другие— через практические дела, исходящие из пылко-го богочувствования, третьи— через огнедышащее богохотение. Все народы, каждый по-своему, стремятся к правде, к Богу, и все то, что они говорят в области религии, сливается в какой-то могущественный, волнующий, торжественный колокольный звон, который веками стелется по целому миру. И кажется, что уже все сказано на эту тему, что к этому звону нельзя прибавить ни одного нового звука.

Но вот не то рассмеялся, не то расплакался дорожный русский колокольчик— робкими, простодушными, неотступно

болтающими звуками, и вдруг почувствовалось, что нет, не все еще сказано звучными европейскими колоколами, что есть какая-то невыраженная, свежая правда, сердечная подоплека по вопросу о Боге. Этот колокольчик звенит и в бурях русских мятежей, и среди вялого затишья обыденной государственной и народной жизни. Где ни пробьется луч какой-нибудь жизни, там непременно услышишь и тихий, нежный звон этого колокольчика. И когда посмотришь, какие силы развертывает перед нами ураган европейской истории, какие размахи он делает в ломке старых основ социального порядка, и обернешься на русскую кибитку, которая едва прокладывает себе путь среди вьюг и метелей суровой русской зимы, невольно чувствуешь, что и тут делается какое-то неотступно нужное, большое дело, хотя делается и по-особенному, в особенных, народно-психологических красках, под смех и пение чудесного колокольчика. Это пение совести, голос духа, движение и трепет внутреннего богоощущения, тот тихий, благостный экстаз, которого нигде в целом мире не встретишь в таком чистом, духовно-смирненном виде, как именно в России. Вот то истинно новое слово, которое говорится здесь о Боге,— не через ум, с его стройными познаниями и понятиями, не через эмоциональные волнения души, патетические, но переменчивые, и не через волевые страсти, которые

находятся на полшага от преступного демонизма, а через то, что есть в человеке самого интимного, самого сокровенного, самого действенного— через ощущение божества, бесформенное и мечтательное, через прямое, непосредственное, хотя и неуловимое для мысли общение с божеством. И это именно живое общение с божеством может создать, в параллель ослепительным вихрям европейской истории, с их политической окраской, вихри иного, религиозного порядка, выдвинуть новые явления из мира человеческой мистики, из мира вечно протестующей совести, поставить перед глазами тоскующего человечества новое историческое богоявление. Вот какие спасительные вихри могут закружиться в истории русского народа, и, слушая перебивы смеха и плача в звоне русского дорожного колокольчика, начинаешь невольно думать о значении совести, мистики, сердечного идеализма, всего того, что можно назвать общим именем богоощущения, как нового исторического фактора, и уже как бы предчувствуешь и улавливаешь приближение освежительной русской бури. Это то веяние, которое льется в Европу не из официальной России, а из души русского человека, из коренной, простой, народной, крестьянской Руси, с ее неофициальным и, в сущности, вовсе не догматическим отношением к Богу, с верой в божьего человека, с ее надеждой на русского Бога, который

есть Бог всех простых, теплых сердец. Под всеми нагромождениями отсталой общечужденности и сложной католической символики и метафизики, привнесенной в русскую жизнь из других народных культур, имеющих слишком мало общего с русским характером, истинною жизнью живет в русском человеке только вольное, тихое богоощущение, только вольная, тихая мечта о вселенской правде.

Если бы Шатов вышел прямо из «сердца народного», он, в ответ на ставрогинский вопрос о Боге, сказал бы не то, что он сказал. Прежде всего, он сказал бы, что он верит в Бога, ибо что такое вера в Бога, как не ощущение Бога,— и это в данном случае самое важное, в смысле логики и метафизики, самое нужное для жизни. Затем он сказал бы, что он верит в русского человека, в сердце которого живет Бог, и тогда иначе выразилась бы, иначе окрасилась бы та мысль, которая заключается в словах его: «Я верую в Россию, я верую в ее православие»,— потому что какое значение имеет православие в устах Шатова, который не верит в Бога? Совсем иной смысл получили бы и его слова: «Я верую в тело Христово, я верую, что новое пришествие совершится в России». Слова эти не имели бы того мертвенно догматического характера, какой они имеют в данном случае, и прозвучали бы светлою надеждою на новое историческое богоявление в России, на полное

перерождение всех основ русской жизни в новую, духовно-социальную правду.

Шатов, изменивший своим прежним социалистическим убеждениям и перескочивший в «противоположную крайность», ставший теперь апостолом православного народничества, с остервенением осуждает так называемый нигилизм, с его протестами на революционной почве, и в этом его осуждении виден дух самого Достоевского. Для него в этом протестантском движении нет ничего, кроме гнусного «лакейства мысли». «Кого я бросил?— говорит он своей жене.— Врагов живой жизни, устарелых либералишек, боящихся собственной независимости, лакеев мысли, врагов личности и свободы, дряхлых проповедников мертвечины и тухлятины! Что у них: старчество, золотая середина, самая мещанская подлая бездарность, завистливое равенство, равенство без собственного достоинства, равенство, как сознает его лакей или как признавал француз 93 года... А главное, везде мерзавцы, мерзавцы и мерзавцы!». Ставрогина он упрекает, в том, что он мог затереть себя в «такую бесстыдную, бездарную, лакейскую нелепость». Вот какими громами он мечет в молодое оппозиционное движение русского общества. Но, словно не довольствуясь теоретическими обвинениями Шатова, Достоевский как бы подводит этого человека, во всем остальном проявляющего высшее благородство, почти к доносу

на революционное общество. «Они почему-то совершенно убеждены,— говорит ему Ставрогин,— что вы шпион и, если еще не донесли, то донесете». Шатов, как говорит Петр Верховенский, считает донос «своим гражданским подвигом», «самым высшим своим убеждением». Ставрогин подталкивает к доносу Лебядкина, а Шатов, идеалист на православной подкладке, человек высокого энтузиазма, сам почти готов к доносу, так отвратительно стало для него, по внушению автора, это бурное, несколько дикое, стихийное движение, которое Достоевский считает только наносным, совершенно оторванным от народной почвы. После смерти Лизы, после того, как зарезана была Лебядкина, после пожара с неистовством толпы, Шатов преисполняется последней злобы. В душе его поднимается целая буря, и наступает момент, когда ему уже хочется «встать, пойти и — объявить все». Однако, в эту именно роковую минуту к нему возвращается жена, начинаются ее роды, и, внезапно смягчившись, он прощает «подлецов» и «мерзавцев».

Таков Шатов в духовно-нравственных своих чертах и свойствах: бывший ниглист, а теперь, под гипнозом мысли, брошенной в его душу Ставрогиным, так сказать, ортодоксальный народник, с гневной ненавистью к космополитическим веяниям русской истории. Его придавила логика Ставрогина, и вся его жизнь превращает-

ся в какие-то «корчи» под свалившимся на него непосильным бременем. Так думает о нем сам Достоевский, несмотря на то, что он влагает в его уста часть собственных мыслей на тему о православии и русской народности. Во многих монологах Шатова слышится голос автора «Дневника писателя»: тут его полемика, его огни, его отравленные стрелы. Но есть момент, когда Достоевский как бы отбрасывает от себя своего героя, возносится над его логикой, в гениально меткой художественной черте показывая, что этот патетический православник не верует в Бога. Сколько обличительного света, сколько свежей правды в этой художественной черте! И если спросить себя, за что же собственно Достоевский карает своего героя пагубным неверием, как он сам себе толкует эту нецельность шатовского мировоззрения, то, изучив роман с самых различных сторон, мы найдем следующие объяснительные мотивы. Во-первых, Шатов вышел из беспочвенной, сентиментальной школы Степана Трофимовича Верховенского. Во-вторых, он — «тоже барич», сын крепостного лакея, с детства оторванный от простого народа и, так сказать, обинтеллигентившийся в сфере западно-европейских понятий. Наконец, в-третьих, он в течение некоторого времени дышал миазмами революционного нигилизма. Неверие Шатова объясняется в романе одними только внешними причина-

ми,— не художественно и, как это ни странно сказать по отношению к Достоевскому, недостаточно глубокомысленно.

С внешней стороны Шатов описан в романе несколько программными чертами, взятыми из наблюдений над нигилистическими типами того времени. «Наружностью Шатов вполне соответствовал своим убеждениям,— пишет Достоевский.— Он был неуклюж, белокур, космат, низкого роста, с широкими плечами, толстыми губами, с очень густыми нависшими белобрысыми бровями, с нахмуренным лбом, с неприветливым, упорно потупленным и как бы чего-то стыдящимся взглядом. На волосах его вечно оставался один такой вихор, который ни за что не хотел пригладиться и стоял торчком». Это тип семинарски глубокомысленного человека, с торчащим вихром, который заставляет вспомнить о так называемом «вихре вдохновения» в старинной византийской иконографии, хотя там, в иконографии, вихор этот лелеют на лбу. Этот «сильный, шершавый человек, постоянно шерстью вверх», «целомудренный и стыдливый до дикости», мрачный, гордый и застенчивый, не лишен образованности, знает три иностранных языка и мог бы, если бы захотел, заниматься литературою. В отличие от Ставрогина и Кириллова, он говорит чистым русским языком, полным, звучным, с остроумными и меткими словами, в которых шевелится иногда сила наци-

онального юмора. Есть одно бесподобное место в романе — разговор Шатова с вернувшейся женой. Она собирается открыть переплетную «на разумных началах ассоциации» и спрашивает Шатова, может ли здесь иметь успех такое предприятие. Шатов отвечает: «Эх, Marie! У нас и книг-то не читают, да и нет их совсем. Да и станет он книгу переплетать!». Жена придирается к этому неопределенному «он», под которым Шатов понимает провинциального русского читателя. «Это в духе языка», — отвечает Шатов и затем в немногих остроумных словах развивает мысль о том, что Россия, в отличие от Европы, еще не доросла до того, чтобы по-настоящему читать и переплетать книги. Он стоит здесь за настоящую, европейскую культуру и все-таки выражает свои мысли по-русски. Ставрогин не умеет ни писать, ни говорить, Кириллов говорит каким-то исковерканным русским языком, а Шатов, при всех шатаниях своей мысли (может быть, и самая фамилия его есть намек на его умственную шаткость), все-таки близок к народной стихии, не окончательно загубил ее в себе.

Наконец, прежде чем расстаться с этим образом, нужно еще вспомнить сцену, когда Шатов ударяет по лицу Ставрогина, Он ударил его как-то по особенному, «вовсе не так, как обыкновенно принято давать пощечину, не ладонью, а всем кулаком, а кулак у него был большой, веский, костлявый, с

рыжим пухом и с веснушками». Тут скрывается какой-то намек на чисто русскую, сильную, размашистую натуру Шатова: по сравнению с этим ударом кулака обычно звонкая пощечина кажется уже чем-то европейским! В следующий момент между Шатовым и Ставрогиным разыгрывается молчаливая внутренняя борьба. «Первый из них опустил глаза Шатов и, видимо, потому, что принужден был опустить». Он уходит из комнаты какою-то новою походкою— тихо, как-то особенно неуклюже, приподняв сзади плечи, понутив голову и как бы рассуждая о чем-то сам с собой... Дверь же приотворил на маленькую щелочку, так что пролез в отверстие почти боком. Когда пролезал, то вихор его волос, стоявший торчком на затылке, был особенно замечен». Тут дано несколько пластических черт, рисующих чувство неправоты, какую-то психическую надорванность после дикого разбега внутреннего протеста. Шатов дал исход таящейся в нем странной непосредственности, негодованию, внезапно вспыхнувшему против обожаемого им Ставрогина, который опустился до лжи и измены своим понятиям, и тут же ощутил свою неправоту. Это-то Достоевский и выражает пластическими чертами — совершенно так же, как он впоследствии, в «Братьях Карамазовых», выразил такое же душевное состояние Ивана Карамазова после его разговора с Алешей. Пластическая символика с

562 *Аким Волынский*

некоторым однообразием переходит у Достоевского из одного великого произведения его в другое.

Январь. 1903.

Праведный агнец

Среди всех фигур романа Достоевского самая замечательная, самая оригинальная и вдохновенная это фигура Кириллова. Может быть, никогда еще Достоевский не всходил на такую идейную высоту, не достигал таких ослепительных обобщений и не раскапывал таких изумительных и небывалых в его время психологий. Среди людей, стремящихся спасти общество путем социальных переворотов, изображен человек, противопоставивший социально-экономическим планам концепцию новой религии, которая должна решить вопрос в корне, потому что она должна дать человеку полную свободу при полном, высшем разумении жизни. В этом отношении образ и идеи Кириллова являются как бы предвестниками тех новых брожений в истории европейского общества, которые раскрылись полностью только на наших глазах и которые создадут в будущем нового человека и новый строй жизни. Не Шатов с его националистическим пафосом и византийскими галлюцинациями, а именно Кириллов, с его проповедью освобождения от всех туманов и кошмаров жизни, говорит истинно новое, свежее слово в вопросе человеческого блага, может быть, самое замечательное слово, когда-либо и кем-либо сказанное в русской литературе. Отсюда пошла вся диа-

лектика современности, молодая и бурная, смиренная и дерзостная, религиозная и демоническая, все, чем живет и дышит человек нашей эпохи.

Кириллов думает, что средством для обретения и проявления высшей свободы может служить самоубийство, сознательное, вольное самоубийство. Надо расстрелять два великих предрассудка, мешающих свободе человека: страх самой смерти и страх перед «тем светом». И то и другое не более, как заблуждение ума человеческого, пагубная иллюзия, заграждающая путь к счастью. Нужно понять, что болезненное мгновение смерти совершенно химерично по сравнению с великими болями жизни, а представление о том свете не более как мираж. «Жизнь есть боль, — говорит Кириллов, — жизнь есть страх, и человек несчастен. Теперь все боль и страх. Теперь человек жизнь любит, потому что боль и страх любит. И так сделали. Жизнь дается теперь за боль и страх, и тут весь обман. Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый. Кому будет все равно жить или не жить, тот будет новый человек. Кто победит боль и страх, тот сам Бог будет. А тот Бог не будет». Вот слова, которые сначала действуют, как парадокс, но которые с каждой минутой, при каждом новом перечитывании, шевелят все более и более глубокие, интимные нервы нашей души, нашего сердца, нашего духа. «Жизнь

есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен» — эта общеизвестная истина является исходным пунктом для заключений, в которых уже звучит протест против всего, что есть в жизни навязанного человеку разными гипнозами, морально-религиозными и социально-политическими, против всего ненужного, против всего того, что давит человеческое естество, вольное и свободное, так сказать, гармонически созвучное со свободным естеством вселенной. «Так сделали», «тут весь обман» — это значит, что, поддаваясь этому гипнозу о неизбежности, о необходимости всех этих страхов и страданий, человек как бы изменяет своей настоящей природе. И «это подло», — говорит Кириллов. Нельзя себе представить более решительного отрицания по отношению ко всему строю человеческой жизни и человеческих понятий. И все это верно. И все это звучит одухотворенным призывом — отбросить всякую ортодоксальность в своем личном психологическом существовании и выйти на новую историческую дорогу. «Теперь человек еще не тот человек. Будет новый человек, счастливый и гордый». Это тоже великая правда, ощущаемая современным человеком, который сознает себя в чем-то окончательно устаревшим и идущим к чему-то новому. Если рассеять эти два кошмара жизни, со страхами и болями, которые они с собой несут, сбросить с себя тяжесть жизни и тяжесть мистики, чело-

век непременно почувствует себя счастливым и гордым: счастливым — потому что он станет лицом к лицу со своим естеством и естеством мира, которые, по мнению Кириллова, не исключают и не стесняют друг друга, гордым — потому что он высвободит из ярма свое личное, человеческое начало и, так сказать, поднимет голову. Он сделается новым человеком, потому что он победит в себе все болезненные процессы, связанные с человеческими измышлениями, — все то, что представляет собою жизнь человеческую в противоположность свободному, реальному бытию, потому что он расстреляет старого идола, того старого Бога, которого Кириллов называет «болью страха смерти». Тогда все переменится окончательно, радикально, переменится и духовно, и физически, «и мир переменится, и дела переменятся, и мысли, и все чувства». «Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения Бога и от уничтожения Бога до перемены земли и человека физически. Будет богом человек и переменится физически». В этих словах Кириллова звучит вдохновенная музыка человеческого сердца — мечта о полной духовной свободе, которая проходит через все величайшие творения человечества, через всю новозаветную историю, на истоках которой — в Евангелии, в посланиях Апостола Павла и в Апокалипсисе — уже горят идеи о Новой Земле, Новом Небе и новой твари.

И хотя философия Кириллова хочет быть полным противоположением мистической идеологии христианства, но слова его о новом человеке, который стал богом, законодателем собственной жизни, который победил в себе все гипнозы истории, вошел в новое духовно-плотское существование, погубил свою душу и возродил свой дух,— эти слова Кириллова все-таки звучат тайной гармонией с вдохновениями и фантазиями Нового Завета. Это все тот же человек, который ищет счастья, ищет свободы, ищет возможности, перешагнув за ограды всякого внешнего, устрашающего закона, войти в мистерии естественного бытия, мирового естества, и там, в этих мистериях, найти мотив для обновления всей исторической жизни. Кириллов понимает, что человеку не дано сразу рассеять великие неправды жизни и собственной логики и психологии, что пройдут века, прежде чем человек окончательно истребит в себе гориллу и свойственный ему рабский страх перед внушениями старого Бога. Но на этом длинном пути эволюции человек уже подошел к тому моменту, когда ему предстоит заявить всю силу своего критического самосознания и показать в подвижническом акте, что все это историческое рабство уже опровергнуто внутри его чем-то глубоким, каким-то непобедимым чувством вольности, которое не заглохло под всеми тяжестями его земного существования. Первое проявление

духовной человеческой свободы должно выразиться в подвиге самоубийства. «Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя. Кто смеет убить себя, тот тайну обмана узнал. Дальше нет свободы; тут все, а дальше нет ничего. Кто смеет убить себя, тот бог». Кириллов говорит не о том самоубийстве, которое совершается под влиянием различных аффектов, а о том, которое принципиально направлено против «страха смерти» и уже знаменует освобождение от этого страха.

Хочется вникнуть в эти мысли Кириллова, считаясь при этом не только с логикой самоубийства, которая неизбежно раздваивается и по вопросу о праве человека на самоубийство с одинаковою убедительностью говорит и «да» и «нет», так сказать, стихийным факторам этого вопроса. Действительно ли в акте самоубийства заявляется высшая человеческая свобода? Несомненно. Это величайшее «нет», которое только может человек сказать по отношению ко всему, что его окружает и от чего он зависит, — значит, это и есть акт полнейшего освобождения от мира. На этом пути грозным фантомом стоит для большинства людей страх смерти, страх перед неведомым. Однако, этот страх перед неведомым только вариант того общего страха, в котором вообще живет только чувствительный и при этом не сильный, хрупкий человек, с трепетной вибрацией нервов, потому что

жизнь так же темна и неясна, как и всеразрушающая смерть. Для того, кому открыты бездны жизни, все ее противоречия, все неожиданности, которые она готовит для нашего сознания, для наших чувств и для наших близоруких человеческих планов, она тоже должна представляться каким-то необъятным морем, по которому мы плывем, не видя перед собою никакого берега. Тот, кому вообще свойственен страх перед неведомым, тот боится не только смерти, но и жизни.

Но есть люди, в которых этот страх погашается какими-то иными настроениями, каким-то доверчивым «да», которое дух их шепчет по отношению ко всякому бытию—быть может, еще более по отношению к неведомому бытию, к тому, что еще не изведано и не опорочено для воображения несовершенствами жизненного воплощения. Для этих людей бытие не ограничивается их личным или историческим опытом. Они как бы ощущают или предощущают то, что лежит за чертою их непосредственного зрения, воображения и сознания, что, может быть, никогда не будет уловлено никаким умом, ни в каком познавательном процессе. Эти люди не боятся ни жизни, ни смерти, потому что своими глубокими духовными инстинктами они любят именно неизведанное и неведомое, таинства природы, таинства бытия, которые лежат в основании всех таинств человеческой

жизни и истории. И когда перед глазами их вдруг развернется в разноцветных красках какое-нибудь явление, они воспринимают его целиком— в его двуедином составе, эмпирическом и мистическом, впитывают все его соки и в самой глубине своих личных ощущений и переживаний по поводу этого явления, независимо от того, радостный или страдальческий характер они имеют, находят как бы новый импульс к жизни и чувству своей свободы. На тягчайшие страдания свои они так активно реагируют своим духом, что и самые страдания эти преобразуются для них в какие-то высшие наслаждения, в какие-то упоительные внутренние гармонии, сквозь которые они с новым доверием, с новым, поющим «да» смотрят в безбрежные перспективы мировой истории.

Вот из каких последних основ человеческого существа поднимается в человеке светлый экстаз и великодушный пафос по отношению к жизни, вот где находит для себя человек источник той свободы, о которой грезит Кириллов. В полном, настоящем, одухотворенном человеке живет с одинаковою силою и, так сказать, с одинаковою идейной значительностью для его действований воля к бытию, чистому, глубокому и свободному, упоительному, активному и страстному, вдохновляющему и вдохновенному, и мощное отрицание жизни, какова она есть в переживаемой

исторической действительности. Эти две силы— революционное отрицание жизни, вечная анафема против жизни, и воля к неисчерпаемому бытию вообще — и создают все великие перипетии истории, постоянно намечают, в грезах людей высшего порядка, этих истинных богов жизни, новые синтезы земного существования. Туда, к этим будущим синтезам, и глядят, сквозь туманы современности, герои истории, и ради этих еще небывалых синтезов они говорят свое решительное, свободное «да» и по отношению к самой жизни, из которой должна вырасти новая жизнь. И для того, кто так отрицает жизнь и так верит в будущую жизнь на земле, не требуется никакого личного жертвоприношения в виде самоубийства, хотя требуется полная готовность принести себя в жертву, если это понадобится в борьбе с проклятой действительностью.

Такая именно жертва, т. е. кровь, пролитая во имя человечества, с верою в его будущие судьбы, никогда не производит в обществе никакого уныния, а, напротив того, как бы создает новые веяния духа, новые брожения, очистительные бури, из которых всегда выходит новая, лучшая действительность. Тут кровь превращается в дух, тут на глазах людей совершаются великие пиршества ненависти и любви, лирического подъема и гневного протеста. Тут вся правда личного участия человека в

течении живой истории. А самоубийство? Какое странное впечатление оно всегда производит на окружающих! Оно кажется ошибкою не только по отношению к собственному естеству, но и по отношению к тому, что есть в человеке сверхреального, ошибкою по отношению к его духу, некоторым принижением этого духа, его ослеплением. Точно глаза померкли у него, у этого дальнорядного духа, и он уже не видит и не слышит того, что готовится в будущем, не видит тех вершин, на которые постепенно восходит человеческая история. Самоубийца как бы не ощущает себя в связи с будущими судьбами человечества и потому вызывает в окружающих только бессильную жалость к себе и чувство угнетения. Можно ли себе представить самоубийцей Христа, Сократа, Савонаролу или даже современных героев истории, как Толстой, Ибсен, Достоевский? Мог ли кончить самоубийством даже истерзанный физическими недугами Ницше, пока в нем пылала и пела светлая мысль о том гордом берегу истории и о гордом и счастливом сверхчеловеке? Все эти люди искали высшей свободы и нашли ее в признании жизни, в чаянии ее полного обновления, и все они — одни теоретически, другие практически — отрицали действительность, бросали в нее свои проклятия, бестрепетно шагали через все ограды ее пустой и омертвевшей лояльности. Все они велики именно тем «да», которое

они говорят бытию и всему новому, что из него вырастает.

Итак, если вернуться к идее Кириллова, то надо сказать, что возможность проявления высшей свободы находится не в акте самоубийства, а именно в акте добровольного признания жизни. Обман рассеян, боли и страха смерти нет, наступает момент нового ощущения мира и нового самочувствия, нового счастья. «Человек несчастлив потому,— говорит Кириллов,— что не знает, что он счастлив; только потому. Это всё, всё! Кто узнает, тот сейчас станет счастлив, сию минуту... Всё хорошо, всё. Всем тем хорошо, кто знает, что всё хорошо. Если бы они знали, что им хорошо, то им было бы хорошо, но пока они не знают, что им хорошо, то им будет нехорошо. Вот вся моя мысль, вся, больше нет никакой!». Это истинный гимн возможному человеческому счастью, который откликается в нашей душе радостным звоном. Если человек победил в себе все боли и страхи исторических гипнозов, он этим самым вошел в новую фазу своего существования, в правду бытия, которая несет с собою отрады и утешения свободы. Он стал лицом к лицу со своим собственным естеством, он счастлив. Человек имеет в самом себе все источники счастья — наперекор социальным условиям жизни, наперекор всем своим несовершенствам и невзгодам. Когда он заглянет внутрь себя, познает, что из него самого открываются

пути в просторные дали будущего, он уразумевает каким-то высшим разумением, что и несчастья, катастрофы, несправедливости жизни являются в истории как бы мостами к новым, высшим правдам, что даже через самые преступления готовятся человеку в будущем какие-то новые, спасительные исходы. Все хорошо, потому что все является почвой, из которой вырастет счастье будущих людей. Кириллова спрашивают: «А кто с голоду умрет, а кто обидит и обесчестит девочку — это хорошо?». «Хорошо,— отвечает Кириллов.— И кто разmozжит голову за ребенка, и то хорошо; и кто не разmozжит, и то хорошо. Все хорошо, все». Всякая человеческая душа в несовершенной действительности есть гниющее и прорастающее зерно, из которого поднимается новая жизнь, новое явление истории: «сеется тело душевное, восстает тело духовное».

Мы подходим к самому боевому месту в рассуждениях Кириллова. Он дает такую идею спасения человечества, которая имеет свои глубокие психологические оправдания и потому может быть освещена и принята только с точки зрения мистических основ, им самим отвергаемых. Он отрицает «тот свет», в самом широком смысле этого слова, отрицает дух и надеется, что новый человек будет силен и счастлив одною только своею связью с видимой природой. Этот новый человек научит людей, что всё хорошо, что «все хороши», и этим «закон-

чит мир», т. е. приведет его к высшему совершенству. Это будет «человекобог», как говорит Кириллов, в противоположность богочеловеку, вся сила которого была в его мистике, в его смирении перед небом и, так сказать, пренебрежении к человеческой плоти, к человеческому естеству. Человекобог— вот совершенно новая идея, которую Достоевский зажег в центре мирового искусства, зажег и тут же потушил своими религиозными, богочеловеческими концепциями,— еще до Ницше, убежденного проповедника этой идеи, убежденного защитника разрушительного и освободительного Антихриста.

Читая рассуждения Кириллова на эту тему, как и читая Ницше, чувствуешь, что идея человекобога родилась из глубокого психологического источника и явилась в истории как раз тогда, когда религиозное сознание европейского общества должно было пережить новый, революционно-очистительный момент. Это молния, брошенная в официальную мистику, которая заслонила собою мистику критическую, воинствующий идеализм человеческого духа, которая превратилась в процессе жизни в удушающие моралистические гипнозы. Эта официальная мистика, с ее банальностями, тяжестью и утешительно мещанскими перспективами, перенесенными с земли на небо, с ее службой всякой исторической действительности, самой гнусной,

самой подлой, самой жалкой, на время заставила людей известного свободолюбивого склада возненавидеть и отшвырнуть от себя всякую мистику и даже бросить хулу в величайшую красоту истории, в Христа. Но надо сказать, что, при всей научной ошибочности этой новой концепции, она освежила умы и души и еще глубже направила мысль человеческую к отысканию настоящей правды о возрождении и обновлении: человечества. Идея человекобога есть только фикция, потому что в двуедином составе человека есть элемент метафизического характера, стихийное начало божества, духовное начало, которое приобщает человека к иным, невидимым мирам, преобразует самое его естество, ограничивает или направляет влечения его личной воли и делает его вообще носителем, так сказать, неземных, сверхчеловеческих, богочеловеческих идей. И та самая молния, которая опалила застывшую догматику церковного спиритуализма, осветила в человеке бездны его существа, из которых он сознательно и бессознательно почерпает для себя не только мотивы жизни, но и мотивы свободного религиозного мышления. Явившись призывом к разрушению всякой религии, идея человекобога, как она воплотилась в гениальных произведениях Достоевского и Ницше, революционных по самому характеру затронутых ими тем, содействовала новому прибою критического идеализма.

Она прошумела вольным, бурным ветром по вечно зеленеющему лесу европейского общества, и вопрос о богочеловеке впервые становится теперь в жизни на настоящую, научно-философскую высоту. Фиктивная идея человекобога сменяется обновленной идеею богочеловека, которая отвечает живой реальности.

В последней сцене, где появляется Кириллов, в сцене его самоубийства, пред нами раскрывается вся его философия в особенно ярких словах и монологах. Нельзя себе представить более захватывающих страниц: это настоящий художественно-психологический эксперимент на идейной почве, убеждающий читателя в том, что мысль, овладевшая Кирилловым — идея освобождения человечества от страха смерти путем самоубийства героя — совершенно химерична и не соответствует ни одной из сторон человеческой природы. Достоевский показывает, что напряжение Кириллова в момент самоубийства доходит до какой-то конвульсии, имеет неестественный характер, потому что стихийные силы природы и духа против его идеи, потому что они борются против этой идеи, потому что естественные, богочеловеческие черты его характера, подавленные, но не окончательно обессиленные гипнозом неправильной мысли, вносят мучительный разлад в его настроения. «Неужели никто на всей планете,— говорит он,— кончив Бога и уверовав

в своеволие, не осмелится заявить своеволие, в самом полном пункте... Я хочу заявить своеволие. Пусть один, но сделаю». Для Кириллова это заявление свободы или, как он выражается, своеволия, является способом доказать, что Бога нет, что это пустая выдумка всемирной истории, которая отныне, со времени его вольного, бесстрашного самоубийства, должна будет выйти на совершенно другую дорогу. «Для меня нет выше идеи, что Бога нет. За меня человеческая история. Человек только и делал, что выдумывал Бога, чтобы лгать, не убивая себя... Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать Бога. Пусть узнают раз навсегда». Достоевский придает идейному экстазу Кириллова характер маньякальности. Но Кириллов прекрасен в этой своей маньякальности, потому что в словах его, при протесте против старых верований и мистического Бога, звучит нота той безграничной веры в собственную идею, которая могла родиться только в глубинах его духа, в его богочеловеческих глубинах. Он хочет «открыть дверь» свободе и счастью человечества, он хочет показать «страшную свободу» человека, хочет актом самоубийства содействовать перерождению «теперешнего физического вида» человека, ибо этот теперешний вид его возможен только при старом Боге. Он хочет, одним словом, открыть новую эру в творческой работе человечества и сделаться для этой эры но-

вым Адамом, великим человекобогом, который упразднит распятого Адама новой истории, нового человечества. «Слушай большую идею,— говорит он Петру Верховенскому.— Был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: будешь сегодня со мною в раю. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресенья. Не оправдывалось сказанное. Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после него такого же, и никогда, даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда. А если так, если законы природы не пожалели и этого, даже чудо свое не пожалели, а заставили и его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты — ложь и дьяволов водевиль». Тут такое отрицание Христа, в котором пламенеет великая любовь к нему. Кажется, что это, по слову Шатова, «атеистический бред» помешанного маньяка, а между тем тут целым костром горит религия и слышится какая-то неземная музыка. Это чудесное слово о великом чуде истории, которое создает потребность еще раз присмотреться к этому чуду прошлого сквозь туманы исторической дали и сказать

о нем самому себе какую-то новую, свежую правду. Что это было, в самом деле, за чудо и какие тут могли быть заблуждения? Против чего борется человекобожеская идея Кириллова?

Вне догматики, вне установленных догматических схем, одним только созерцанием нашей внутренней жизни, мы начинаем понимать это великое таинство — соединение в человеке земной и небесной стихии, двух противоположных начал, вечно борющихся и вечно стремящихся к гармоническому единству. Это и есть идея воплощения, вочеловечения метафизического духа, идея, открывающая два горизонта — мистический и эмпирический, — и, так сказать, направляющая все земное к небесному. Но, спрашивается, в чем заключается высшая гармония этих двух коренных стихий человеческого существа и как эта гармония достигается в процессе истории? Она заключается во внутреннем преображении всего, что есть в человеке личного, светом безличного, духовного начала, в том экстазном синтезе, который проникает иногда все человеческое существо, его тело, его душу, его ум и его волю. Это и есть одухотворение человека, обновление его в единстве чувств и настроений, разрешение трагического разлада в высшем лирическом подъеме. Но чтобы эта гармония стала деятельным фактором в жизни окружающих людей, необходимо еще один момент, который можно

назвать моментом личного страстотерпчества. Это наиболее значительный момент— не по отношению к самому человеку, а по отношению к обществу данной исторической фазы и его эволюции, потому что в подвиге личного самоотвержения одного человека преломляется строй современных понятий и намечается линия будущего. Боевая идея доказывает свою силу именно кровью пострадавших за нее и укореняется в умах и сердцах других людей. Каждая великая эпоха в жизни человечества прославляет величие человеческого духа. История идет через души, напрягает их страстями, идет через плотские стремления человечества, обольстительные и искупительные, но цвет и слава всякой эпохи в ее духе, в тенденциях ее высшего разума, в течении ее идей, в ее подвижнических жертвоприношениях, том, что можно было бы назвать социальной евхаристией человеческой истории. В процессах жизни, которая, через все психологические эмпиризмы и мистические настроения, бежит к каким-то неведомым целям, Слово, Дух, в метафизическом смысле этих терминов, постоянно одевается во все новую и новую плоть, создает «новую тварь», нового человека, какие-то вечно меняющиеся звенья в бесконечной эволюции мира.

Вот какие идеи принесла с собою жизнь Христа и его жертвоприношение, и если для Кириллова нет идеи более ослепитель-

ной, более яркой и нужной для освобождения человечества, как отрицание Бога, то для строгого логического мышления, вникающего в инстинкты человеческого существа, самая эта идея Кириллова представляет собою не более, как одностороннюю тенденцию личного человеческого начала к неестественному самовозвышению и самообожествлению. Христос не жил во лжи и умер не за ложь. Он, действительно, рассеял страх жизни и боль смерти и, действительно, открыл ту дверь, через которую человечество идет и может идти к своей высшей свободе. Крик этого распятого Адама нового человечества живет в сердцах людей вечным призывом ко все новым и новым подвигам, к новым жертвоприношениям и, следовательно, новым воплощениям вольного человеческого духа в явлениях высшей красоты и высшего добра. И если идея Кириллова о человекобоге является протестом против человеческого рабства, против человеческого раболепия по отношению к различным догматическим наслоениям на чистой религии человеческого сердца, то идея богочеловека, минуя всю эту догматику и искусственно официальную мистику, прямо подходит к человеческому сердцу и укрепляется в его настроениях для новых духовных полетов. Она дает человеку возможность проявить самую большую, самую нужную свободу: свободу от своего личного эгоизма, с евхаристическим гим-

ном безличным, вселенским правдам метафизического неба.

Достоевский намекает словами Петра Верховенского, что Кириллов находится во власти какого-то противоречия и что это противоречие почти бросается в глаза в его рассуждениях о Христе. «Мне кажется,— говорит Верховенский Кириллову,— у вас тут две разные причины смешались, а это очень неблагонадежно». В самом деле, если Христос есть настоящее «чудо истории», если без него «вся планета со всем, что на ней» была бы одним сумасшествием, то значит, Христос не жил во лжи и умер не за ложь. От такого взгляда на Христа, как на великое чудо истории, до полного отрицания всей этой идеи о человекобоге — один шаг, и понятно, почему Верховенский, заинтересованный в том, чтобы Кириллов взял на себя ответственность за дела нигилистической партии и покончил с собою, начинает беспокоиться. Настроение Кириллова кажется ему «неблагонадежным». Но есть в словах Кириллова и другое противоречие: проповедуя чистое, свободное от всяких страхов бытие, Кириллов не должен был бы говорить, что и вся планета есть ложь и стоит на лжи, что самые законы планеты только ложь и «дьяволов водевиль», потому что этим подкапывается самая идея человекобога, которая может удержаться только на чистом натурализме, при натуралистической философии при-

роды. Если «тот свет», вся мистика какого бы то ни было характера только иллюзия загипнотизированного человеческого ума, то, по крайней мере видимый мир — планета с ее законами, — должен быть признан неложным, идущим к высшим гармониям даже через свои уродливые явления. Такова должна быть концепция, приводящая к идее человекобога, и этой-то концепции Кириллов невольно изменит в последнюю минуту своей жизни.

Его самоубийство описано в романе с идейным реализмом высшего порядка. Он «вскочил с дивана и вдруг быстрым жестом схватил с окна револьвер, выбежал с ним в другую комнату и плотно притворил за собою дверь». Проходит некоторое время. Верховенский с тревогою ждет рокового выстрела. Но выстрела не слышно. Он беспокоится, допуская, что маньякальную душу Кириллова уже захватила противоположная идея, что он может вдруг отказаться от самоубийства. В Кириллове были даже признаки такого возбуждения, результатом которого мог явиться полный внутренний перелом. До того как он выбежал в другую комнату, он играл револьвером, прицеливаясь по направлению к нему, Верховенскому. Под влиянием этих мыслей, Верховенский открывает дверь в соседнюю комнату и приподнимает свечу. «Что-то заревело и бросилось к нему». Верховенский из всей силы прихлопнул дверь и налег на

нее. «Но уже все стихло — опять мертвая тишина». Верховенский вспоминает, что Кириллов стоял у окна. Вероятно, как раз в ту минуту, когда отворилась дверь, он хотел спустить курок. Верховенский опять ждет некоторое время и, не дождавшись выстрела, вновь открывает дверь. В одном окне была отворена форточка. Кириллов стоял в углу, образованном стеною и шкафом, и «стоял ужасно странно, неподвижно, вытянувшись, протянув руки по швам, приподняв голову и плотно прижавшись затылком к стене, в самом углу, казалось, желая весь ступешеваться и спрятаться». Лицо его было неестественно бледно, и неподвижные черные глаза его глядели в «какую-то точку в пространстве». Верховенский подбегает к нему, кричит на него, освещает свечой его лицо и вдруг чувствует, что хотя Кириллов смотрит куда-то вперед, «но искоса его видит и даже, может быть, наблюдает». Это целый узел психологических загадок, которых почти нельзя разгадать. Может быть, Достоевский намекает на то, что Кирилловым овладевает в предсмертные минуты эпилепсический припадок, или, что еще правдоподобнее, приступ каталепсии, в которой еще не окончательно погасла почти рефлексивная работа сознательной мысли. Вот почему Кириллов, несмотря «на крик и на бешеный наскок» Верховенского, не двигается с места, не шевелит ни одним своим членом, а стоит неподвижно, точ-

но окаменевшая или восковая фигура. Это неподвижность именно каталепсического состояния, которое может явиться результатом гипноза, а следовательно, и самогипноза, той маньякальной идеи, в которой все время жил Кириллов и которая теперь достигла своего высшего напряжения. А то, что Кириллов как бы наблюдает Верховенского, искоса смотрит на него, это как бы отблеск замирающей сознательности Кириллова, последние ее рефлексии, направленные на Верховенского, который своими шумными движениями нарушает и даже разрушает покой каталепсии. В самом деле, в следующую же минуту Кириллов выходит из своего оцепенелого состояния. Верховенскому приходит в голову поднести огонь прямо к его лицу, поджечь и посмотреть, что тот сделает. «Вдруг ему почудилось, что подбородок Кириллова шевельнулся, и на губах как бы скользнула насмешливая улыбка — точно тот угадал его мысль. Он задрожал и, не помня себя, крепко схватил Кириллова за плечо». Это показывает, что каталепсия Кириллова переходит в конвульсию, в страшно гневную конвульсию по отношению к Верховенскому. Он выбивает головою свечку из рук Верховенского и вцепляется зубами в мизинец его левой руки. В темноте разыгрывается безобразная сцена. Освободившись от Кириллова, Верховенский бросился бежать, а вслед ему «из комнаты летели страшные крики: сейчас,

сейчас, сейчас, сейчас!». Вдруг раздался громкий выстрел. Когда Верховенский вернулся в комнату, где происходила вся эта мучительная сцена, «у окошка, с отворенной форточкой, ногами в правый угол комнаты, лежал труп Кириллова». Достоевский дважды подчеркивает, что Кириллов перед самоубийством открыл форточку и что он застрелился у самого окна, в струе свежего воздуха. Этот глубокий намек, брошенный Достоевским, показывает, что бессознательная воля жизни, воля бытия, правда естества человеческого не покидает Кириллова даже в самые последние минуты. Он уходит в небытие узником собственной ошибочной идеи и тут же, в противоречие логике минуты, прославляет то самое бытие, которое разворачивается за окном его комнаты и которое через открытую форточку отрицает его «нет», кричит жизни свое «да».

По всем сценам романа, в которых является Кириллов, разбросаны черточки, показывающие, что непосредственной своей натурой Кириллов ощущает Бога, ощущает идейную правду, мистику жизни. От Бога, от этой правды его отделяет только противоестественная маньякальная идея о человекобоге. Когда его настойчиво спрашивают, что он думает о «том свете», он сначала молчит, а затем, покраснев, отделяется короткой репликой, не заключающей в себе решительного отрицания.

Это молчание Кириллова и краска, появляющаяся на его лице, громче всяких слов говорят о том, что в сущности вся его душа объята пламенем мистицизма, «Всякий думает и потом сейчас о другом думает,— говорит Кириллов,— я не могу о другом. Я всю жизнь об одном. Меня Бог всю жизнь мучил». Достоевский подчеркивает, что эти слова Кириллов произносит с «удивительной экспансивностью». Это маньяк Бога, хотя он отрицает Бога и считает себя первым апостолом человекобога: не все ли равно, признает ли человек Бога или отрицает его, если только при этом он мучается вопросом о Боге? Это значит, что Бог живет в его ощущениях и что все муки происходит только оттого, что он переживает разлад между реальными внутренними ощущениями, сильными, кричащими, рвущимися к свету, и химерической логикой, которая не может обнять этих ощущений. Вот причина всей психологической конвульсии Кириллова и вот почему, несмотря на его отрицание Бога, мы все-таки можем сказать, что он живет в Боге и для Бога. И хотя мысли Кириллова заняты совершенно атеистическими построениями, однако он, по-видимому, любит Апокалипсис, занимается им и читает его даже такому человеку, как Федька Каторжный. «В Апокалипсисе ангел клянется,— говорит ему Ставрогин,— что времени больше не будет». Кириллов восторженно подхватывает эти слова Став-

рогина: «Знаю,— говорит он,— это очень там верно, отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль». Идея десятой главы Апокалипсиса сверкает здесь в удивительно простом и жизненно понятном истолковании. Это то, о чем таинственно гремели семь небесных громов и что Иоанну Богослову велено было не записать, а запечатлеть в своем сердце: времени не будет, когда человек достигнет полного счастья, т.е. полного совершенства, «Время не предмет, а идея,— говорит Кириллов.— Погаснет в уме». Атеист, мечтающий о человекобоге, говорит здесь мыслями строго идеалистического типа, которые ведут к мистике, к Богу. «Старые философски места, одни и те же с начала веков»,— замечает «с брезгливым сожалением» Ставрогин. «Одни и те же! Одни и те же с начала веков, и никаких других никогда!» — отзывается Кириллов «со сверкающим взглядом». Великие истины идеализма кажутся Кириллову как бы не подлежащими эволюции. Он верит больше, чем любой идеалиста ума, и в своей вере почерпает какое-то представление о вечности, чувствует эту вечность и проповедует ее. Он так проповедует безбожие, что людям кажется, что он проповедует Бога. «Алексей Нилыч,— говорит о нем Федька Каторжный Верховенскому,— будучи философом, тебе истинного Бога, Творца Создателя много-

кратно объяснял и о сотворении мира, равно и будущих судеб и преобразования всякой твари, всякого зверя из книги Апокалипсиса». Вот как понимает Кириллова простой и грубый человек, которому он по ночам читает Апокалипсис. Но не только Федька Каторжный, а даже и такие люди, как Ставрогин и Верховенский, видят, что вся атеистическая концепция Кириллова одним краем касается того самого неба, которое он отвергает. «Бьюсь об заклад,— говорит ему Ставрогин,— что когда я опять приду, то вы уже и в Бога уверуете». Для проницательного Ставрогина ясно, что Кириллову мешает в этом вопросе только логика, искусственная и ошибочная, хотя и сложная, и что если бы он «узнал», т.е. увидел через свои понятия, свои собственный ощущения, он тотчас же и решительно вышел бы на дорогу чистой, свободной, не традиционной и в этом смысле совершенно новой религии. Он отвергает Христа и с «лихорадочными восторгом» указывает на старинный образ его в углу своей комнаты. Он отвергает идею распятого Богочеловека,— и «с каким-то особенными любопытством» подхватывает слова старого Верховенского о том, как его сын, Петр Верховенский, теперешний глава нигилизма, в детстве перед сном «клат земные поклоны и крестил подушку, чтобы не умереть». Конечно, его здесь захватывает в словах старого Верховенского не догматическая сторона дела, а

психологический контраст между прежними и теперешними Верховенскими. Этот теперешний Верховенский прямо говорит ему, что, несмотря на всю свою атеистическую философию, он верует «пожалуй еще больше, чем поп». «Свинство в том,— замечает Верховенский несколько дальше,— что он в Бога верует пуще, чем поп». Можно даже сказать, что теория человекобога, атеистическая в представлении самого Кириллова, вовсе не имеет атеистического характера, и потому идея Бога всегда так близка Кириллову. Он восклицает: «Атрибут божества моего— Своеволие», он хочет проявить «непокорность» и «страшную свободу» в самом «главном пункте», т.е. посредством самоубийства, «не как школьники», а как герой и вдруг роняет такие слова: «Я ужасно несчастен, ибо ужасно боюсь». Все это черты глубокого психологического противоречия между живой реальной идеей богочеловека и обольстительной фантасмагорией человекобога. Он не может побороть в себе страха смерти именно потому, что стоит на неверном пути.

Еще одна черта в этом направлении прекрасно дорисовывает Кириллова и показывает, что именно мистика, и притом огневая мистика, заложена в его нервах. Каждый раз, когда опыт выходит из своих идейных гипнозов, он становится натуральным, и речь его, отрывистая и неправильная, вдруг приобретает естественную

плавность. «Я терпеть не могу рассуждать,— говорит о себе Кириллов.— Я никогда не хочу рассуждать. Я четыре года видел мало людей. Я мало четыре года разговаривал». Тут в немногих словах заключен главный намек на то, почему именно Кириллов, чисто русский человек по происхождению и воспитанию, говорит таким особенным, совершенно неправильным языком: он мало говорил и говорит в последние годы— в годы своей усиленной умственной работы над идеей человекобога, потому что он бессознательно чувствует всю трудность, которую ему приходится преодолевать при всяком идейном разговоре. Он говорит против себя, против своей натуры, против своих наиболее интимных ощущений, и потому ему гораздо естественнее молчать. И он действительно молчит, целыми часами шагая по комнате и постоянно прихлебывая чай. А когда он, наконец, заговорит на любимую тему о Боге или о человекобоге, речь его принимает напряженный, слишком напряженный и потому отрывистый характер. То у него не хватает сказуемого, то конец мысли непосредственно приставляется к началу с пропуском посредствующих логических звеньев. И в общем, речь его суха, так сказать, костлява,— это какой-то скелет без живой, теплой плоти. Но Кириллов так правдив и сосредоточен в каждом своем слове, что он сам не замечает уродливых неправильностей своей речи,

и ему кажется, будто он говорил так «всю жизнь». Это удивительный художественно-психологический эксперимент Достоевского в области человеческого слова. Никто до него не обращал такого внимания на то, как меняется человеческая речь в зависимости от того, насколько слово человека находится в гармонии, с бессознательными настроениями его души и духа, в зависимости от того, помогает ли оно им выразиться и развернуться, или же, исходя только из головной логики, враждует с ними. И вот новая молния, брошенная тут Достоевским и еще раз освещающая глубокий внутренний разлад Кириллова с самим собою. Когда он заговаривает на тему, которая может вылиться только из его духа, из чистой, божеской стихии его существа, он говорит прекрасно. «Есть минуты, вы доходите до минуты, и время вдруг останавливается, и будет вечно». Это его обычная речь. Но в другом месте он говорит на тему о вечности поистине вдохновенные слова, и эти именно слова, как подчеркивает сам Достоевский, неожиданно принимают у него характер вполне гармонического излияния. Все «складно», ясно и точно. «Есть секунды,— говорит он Шатову,— их всего за раз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное,— я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо

перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда». Одна строка в этом монологе изумительна по отношению к самому Достоевскому, с его огромным умом, который поспекает за титаническими шагами его художественного творчества. Речь Кириллова правильна, пока он говорит, так сказать, от духа, и запутывается, как бы высыхает, как только он начинает изменять ширине своего непосредственного настроения. Таковы слова его: «это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести». Насколько искусственны эти слова по сравнению с вольным размером всего этого монолога, из которого здесь были приведены для анализа только первые строки.

И как вообще хорош Кириллов, так сказать, в непосредственных проявлениях своего естества, своей натуры. Этот «бог поневоле» или, вернее, этот человекобог поневоле, «обязанный заявить своеволие» самоубийством, и, может быть, бессознательно для себя «тяготящийся» своей миссией, столь напряженный в своих идейных настроениях, становится поистине легок и очарователен, как только он начинает входить в более простые и более человеческие настроения. В этом отношении мы имеем в романе несколько удивительных деталей, в которых сверкают золотые лучи самой

нежной сердечности. Он умеет отдаваться своей детски-простодушной натуре, умеет увлекаться всем, что естественно в других. «Вы давеча хорошо сидели», — говорит он человеку, от лица которого ведется весь роман, в ответ на его вопрос, почему он с ним так разговорился. Поза, жесты, интонация голоса — все производит на него впечатление, и эти впечатления невольно записываются в его сердце. Шатову, который прибежал к нему за самоваром, когда к нему приехала жена, Кириллов говорит: «Это та жена, которая в Швейцарии? Это хорошо. И то, что вы так вбежали, тоже хорошо». Искренность, непосредственность Шатова пленяют его. Он сам полон естественных сил и живо реагирует на все простое и естественное. Он смеется иногда «самым веселым и ясным смехом», и лицо у него принимает в такие минуты «самое детское выражение, очень к нему идущее». Человек исступленных умственных концепций, маляк своих идей, готовый на самопожертвование, он любит детей и играет в мячик с ребенком. В романе есть одна умилительная сцена, в которой Кириллов, играя с ребенком, сам почти превращается в ребенка. Он готовится покончить с собою и в то же время проделывает гимнастические упражнения, очевидно потому, что непосредственно любит здоровье и ищет здоровья. На лошади он сидит «смело и прямо», хотя раньше никогда не ездил верхом. Это ве-

ликолепная подробность, показывающая, что в этом человеке заложены большие физические силы, рефлекторно приспособляющиеся ко всякому новому положению. Человек науки, инженер по образованию, он понимает и признает механику жизни. Ставрогину, стрелявшему в воздух на дуэли с Гагановым, он говорит резкие слова о неестественности его поведения. «Надо было убить», — говорит он ему. Дуэль без взаимного риска жизнью кажется ему недостойной комедией. Бедный, почти нищий, Кириллов любит эстетику жизни, красивые и роскошные вещи, которые он приобретает с «чрезвычайными жертвованиями». У него хрустальная печатка и щегольские пистолеты, которые он держит в ящике из пальмового дерева, отделанном бархатом. Для него жизнь какая-то музыка, звучная и радостная, полная блеска и торжества и — в отдалениях будущего — даже без диссонансов. Он никого не бранит и ни над кем не смеется, а если его захватит раздражение против кого-нибудь, он чувствует при этом острое недовольство самим собой. Готовясь к смерти, которая так ужасно тяжело далась ему, и еще не предвидя конвульсий последней ночи, он хочет устроить себе маленькое пиршество и покупает на последние гроши курицу. Из мозаических подробностей романа складывается цельное представление о натуре этого человека, пылкой и богоносной. По сравнению с Шатовым, который

говорит о богоносном русском народе, не имея при этом Бога в нервах, это истинный богоносец. Кириллов отвергает необходимость стоять на национальной почве, и в этом отношении он является носителем вселенской, всечеловеческой правды, которая, даже при неправильном логическом построении, все-таки не отрывается от божества. Идея человекобога, во всяком случае, является мостом к правильным богочеловеческим концепциям.

Внешний облик Кириллова отражает его внутреннее раздвоение. «Это был еще молодой человек, лет около двадцати семи, прилично одетый, стройный и сухощавый брюнет, с бледным, несколько грязноватого оттенка лицом и с черными глазами без блеску. Он казался несколько задумчивым и рассеянным». Он подавлен своей логической работой, и только в минуты возбуждения глаза его «вспыхивают» внутренним светом. Верховенский называет его лицо «фатальным». Это человек безусловной серьезности, который на своем идейном пути дойдет до конца.

1903. Февраль.

Бури

Достоевский рассмотрел в своем романе революционное движение 60-х годов с самых различных сторон и осудил его, как истинный фанатик иных идей, иных общественных стремлений. Перед нами вся скала русского протестантства, от праздноболтающего либерализма до террора, либерально-прогрессивная литература, задевая крылом либерального веяния администрация,— вся скала русской жизни. И все это осуждено и опозорено в изображении художника, потому что, по его мнению, все это оторвано от народа и должно погибнуть, как стадо свиней, в которое вселились бесы русской истории. Такова концепция романа, этот негодующий протест Достоевского против истории, которая направляет движение общественной мысли, куда ей нужно и угодно, так сказать, не справляясь с исключительными идейными построениями, с умственными схемами даже таких великих людей, как Достоевский. Всею своей художественной и публицистической деятельностью Достоевский становился поперек либеральному движению, метал в него свои молнии, бунтовал против него,— и все-таки это движение, то замирая, то поднимаясь, росло и шло вперед, вплоть до настоящего момента, когда передовые представители его уже почти клянутся име-

нем Достоевского и питают свой дух диалектическими силами его художественного творчества, хоть отвергают его византизм и его анафемствующую публицистику. Но сам Достоевский говорит «нет» этому движению, и в этом его ошибка, потому что всякое великое искусство ничему, что оно делает предметом своего изображения, не говорит «нет», а всему говорит свое художественное «да», все постигает в его идеальном значении, все видит в действенном процессе истории. Достоевский посмотрел на революционное движение России, как на какое-то занесенное из Европы повеетрие, а между тем оно было местным, русским землетрясением, распадением старых основ русской жизни или, вернее сказать, первым проявлением будущих духовно-социальных катастроф перед нарождением нового духовно-социального быта. И когда оглянешься назад и посмотришь на эту эпоху сквозь идеи современности, можешь только удивляться тому, что было: какие характеры, какие огненные концепции выбрасывала из себя жизнь, какая стихийная сила, какое дерзновение при ошибочных логических построениях, которые, при молодости народного организма, не парализовали всего этого движения! Если вдуматься в это движение с психологической стороны, — даже положив на весы все ошибки публицистики, все ошибки критики, материализм, позитивизм эстетический и

жизненный нигилизм,— нельзя не уловить в нем того бескорыстия и того энтузиазма, которые больше значат для истории, чем самая высокая культурная рассудочность. И только потому, что русское общество, в движениях прошлого, уже показало свою стихийную мощь, можно предвидеть всю его мощь в будущем, на службе у более высоких и глубоких идей.

Вождем партии движения представлен в романе Петр Степанович Верховенский. Это поистине фантастическая фигура, для создания которой Достоевский, может быть, схватил несколько реальных черт из исторической фигуры известного Нечаева. Это Нечаев, переплавленный в пламенной и негодующей душе Достоевского, с ее апокалипсическими видениями, во что-то совершенно исключительное и оригинальное. Перед нами настоящий черт, напоминающий черта, который пригрезился Ивану Карамазову. Он всех сводит, все путает, подо все подбрасывает свою сеть и надо всеми простирает свои демонские планы. Нужно было обладать сладострастным темпераментом Достоевского, чтобы в реальном романе, из реальной эпохи русской революции, нарисовать такую фигуру. Ничего человеческого, несмотря на шаржированные трагикомические черты. Все обвеяно гипнозом Апокалипсиса и фигуры Неправедного Агнца. Такое странное, небывалое в русской литературе творчество возможно

только у Достоевского, потому что в нем самом шевелилось что-то сатанинское, и он дал этим сатанинским чувствам своим полную свободу по отношению к нигилизму.

Петр Степанович Верховенский ходит маленькими, частыми шагами, страшно суетлив, и слова его «сыплются как ровные, крупные зернышки, всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам». Это целый град слов, которыми он осыпает окружающих, и они волнуются в беседе с этим человеком, едва преодолевая свое отвращение к нему. «Сначала это вам и нравится,— пишет Достоевский,— но потом станет противно, и именно от этого слишком уж ясного выговора, от этого бисера вечно готовых слов». Кажется, достаточно для обрисовки его манеры говорить с людьми, но воображение Достоевского, уже впившегося в намеченный образ революционного черта, дорисовывает нам эту манеру Петра Степановича Верховенского еще следующими полуфантастическими чертами. «Вам как-то начинает представляться,— говорит он,— что язык у него во рту, должно быть, какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым и непрерывно и невольно вертящимся кончиком». Образ словно взятый из какой-нибудь старинной картины или иконы на тему «Страшного Суда». И эти-то черти ведут за собою всю партию. Бессер-

дечный по отношению ко всему живому, пламенный энтузиаст по отношению к собственным фантазиям, он убивает Шатова, подталкивает к самоубийству Кириллова и расправляется с Федькой Каторжным. Убийство Шатова навязано им кружку революционеров под теми предложениями, что Шатов, в пылу негодования против нигилизма, может выдать партию властям. Замысел же его состоит в том, что пролитая кровь свяжет между собою всех конспираторов лучше всякого договора. Он какой-то призванный убийца, и, при его комической суетливости и словоохотливости, в нем чувствуется что-то злое. Он вьется между людьми, как проворная, холодная змея, и вдруг взвивается над ними, как огненные языки вспыхнувшего пожара. Если довериться преданиям и документам недавнего прошлого, то надо сказать, что и в этом соединении сердечной холодности и вдохновенного шарлатанизма, хищной подвижности и непреклонного умственного упорства прообразом для Достоевского послужил Нечаев. Но, может быть, историческое лицо было в некоторых отношениях выше, глубже и ужаснее апокалиптической сатиры Достоевского. Это был какой-то живой вулкан, который, при других условиях, мог бы затопить своею лавою половину русского государства, и по этому вулкану можно судить о том, какие вулканические силы скрыты под русскою почвою.

На собрании нигилистов, куда, увиваясь за Ставрогиным, но, в сущности, ведя его за собою, пришел Петр Степанович Верховенский, развертывается обширный и принципиальный разговор на социально-революционные темы. Длинноухий Шигалев докладывает свой утопический проект будущего устройства человечества. Достоевский подчеркивает, что весь этот проект, который должен упразднить собою утопии Платона, Руссо, Фурье, пригодные, по мнению Шигалева «только для воробьев, а не для человеческого общества», — что весь этот проект имеет чисто рассудочный характер. Шигалев тоже «фанатик человеколюбия» и мечтает о рае на земле. Он предлагает «в виде конечного разрешения вопроса разделение человечества на две неравные части: одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми». На вершине общества стоят всевластные руководители, а само это общество, в целом, теряет свою личность и обращается «вроде как в стадо» и, «при безграничном повиновении», должно достигнуть «рядом перерождений, первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая». Достоевский, если можно так выразиться, перешаржировал некоторые черты наивного социализма прежних времен с его нивелирующими тенденциями и боязнью всего, что выходит из нормы и поднимается над толпой. А идея властите-

лей является какою-то карикатурою на «Республику» Платона и вовсе уж не подходит к какой бы то ни было социалистической концепции. Шигалевщина служит в романе как бы антитезою огненному демонизму Петра Степановича и в самом деле усиливает впечатление от его анархического энтузиазма. «Видите, господа,— говорит Верховенский,— по-моему, все эти книги, Фурье, Кабеты, все эти права на работу, шигалевщина — все это вроде романов, которых можно написать сто тысяч. Эстетическое препровождение времени». Если допустить, что Достоевский взял прототипом для своего Петра Степановича сатанинскую фигуру Нечаева, то нужно думать, что и эту черту его — его презрительное отношение к революционной книжности и доктринерству — он мог схватить из тех самых «подкидных листков иностранной фактуры», о которых упоминается в романе и которые были распространены тогда в русском обществе. Таковы, например, прокламация «К молодому поколению», писанная Михайловым, бурная революционная прокламация «Молодая Россия» и, наконец, такая революционная проповедь, как «Народная расправа», написанная самим Нечаевым. Некоторые слова Петра Степановича являются прямым отголоском нечаевских слов. «Для нас,— говорил Нечаев,— мысль дорога только, поскольку она может служить великому делу радикального и повсюдного все-

разрушения. Но ни в одной книге из ныне существующих книг нет такой мысли. Кто учится революционному делу по книгам, будет всегда революционным бездельником». Далее Нечаев с негодующим презрением говорит о «доктринерствующих подборниках бумажной революции». «Бумажная революция» — как это сильно и метко сказано, и как эти два слова, произнесенные с едкой усмешкою, сразу ставят перед нами этого загадочного человека подпольной русской истории! «Фактическими же проявлениями мы называем только ряд действий, разрушающих положительно что-нибудь: лицо, вещь, отношение, мешающие народному освобождению». Этому человеку надо было что-нибудь непременно шевелить, разрушать или пересоздавать: такая в нем сидела анархическая энергия, не дававшая ему покоя, толкавшая его к действию, как пар в локомотиве.

Все эти мысли Нечаева, весь революционный бред этой загадочной натуры, с жаждою разрушения, убийства, широких катастроф, с ее холодной верою в необходимость анархии,— все это перелилось в роман и заговорило в нем языком Достоевского. Петр Степанович Верховенский ищет «быстрого разрешения» социально-политического вопроса,— быстрого и решительного, хотя бы ценою ста миллионов человеческих голов, потому что всею своею натурою он презирает «медленные

бумажные мечтания», черепаший ход в болоте. «Слушайте,— говорит он Ставрогину по окончании заседания у нигилистов,— мы сделаем смуту. Вы не верите, что мы сделаем смуту? Мы сделаем такую смуту, что все поедет с основ». Для этого пламенного энтузиаста совершение радикального переворота представляется почти легким делом. «Несколько таких кучек... И пусть ищут. Одну кучку вырвут, а на другой сядут. Мы пустим смуту... Неужто вы не верите, что нас двоих совершенно достаточно?». Если не знать некоторых документов подпольной русской истории, может показаться, что, изображая революционный пафос, Достоевский вдается в утрировку. А между тем все это реальные черты, взятые из жизни и деятельности таких людей, как Нечаев, Михайлов и другие. Тут скрыта большая правда русской психологии, еще не раскрывшейся до конца в процессе русской истории. Это какая-то мистика бунтующего народного естества, какое-то искание беспредельности,— быть может, в ложном направлении, но с таким горячим подъемом, с таким иступлением, которые уже выходят за пределы ограниченных, нормальных сил человеческих и всех социально-политических эмпиризмов. «Мы пустим пьянство, сплетню, донос, мы пустим неслыханный разврат! — восклицает в каком-то бреду Верховенский.— Мы всякого гения потушим в младенчестве. Все к одному знаменателю.

Полное равенство. Необходимо лишь необходимое— вот девиз земного шара отселе». Это он хватает одну черту от шигалевщины— именно ту черту, через которую он может дать прорваться своему презрению к человеку, к человечеству с его избранными натурами, аристократами ума, гениями. Но в общем шигалевщина не может насытить его кровожадной фантазии. И в этом пункте Достоевский, используя все, что было подходящего для его художественно-апокалипсического образа в Нечаеве, можно сказать, совершенно оставляет первообраз и ударяется в настоящие фантазмагии. Перемешав социалистические идеи с собственными тенденциями, особенно хорошо выразившимися впоследствии в его Великом Инквизиторе, и представив все это на почве разбушевавшихся революционных страстей, Достоевский влагает в уста Верховенского следующие слова: «Но нужна и судорога. Об этом позаботимся мы, правители. У рабов должны быть правители. Полное послушание, полная безличность. Но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу. И все вдруг начинают поедать друг друга, до известной черты, единственно, чтобы не было скучно. Скука есть ощущение аристократическое». В этом сплетении анархического сладострастия с романтическим властолюбием, опирающимся на догму широких революционных жертвоприношений, все хаотично и сум-

бурно, и, может быть, именно сквозь этот хаос и сумбур перепутанных революционных идей проглядывает сатанинский облик самого Достоевского. Он тут виден, его тут чувствуешь — нервами чувствуешь.

Петр Степанович продолжает свои дикие излияния и намечает поистине неслыханный социально-политический план, особенно странный в устах нигилиста и анархиста: он хотел отдать мир Папе, но теперь он решил отдать его красавцу Ставрогину. Он пустит легенду о скрывающемся Иване-Царевиче, который идет, приближается, чтобы спасти Россию. «Вы красавец,— говорит он ему,— гордый, как бог, ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы, скрывающийся. Главное,— легенду!.. И застонет стоном земля: новый, правый закон идет, и взволнуется море, и рухнет балаган, и тогда подумаем, как бы поставить строение каменное. В первый раз! Строить мы будем, мы, одни мы!». Тут Петр Степанович Верховенский стоит перед нами во весь свой рост, и чувствуется, что если в словах его и нет определенной социально-политической идеи и нет даже суровой выдержанности Нечаева, зато в них выразилась мучительная психология самого Достоевского. Он и отрицает Петра Степановича, и в каких-то отношениях,— может быть, неведомо для самого себя — сам сливается с ним. Достоевский имел в себе эту ненависть к толпе, которую проникнут

Верховенский, и в иную минуту ненавидел окружающую жизнь, как балаган. Когда Петр Степанович говорит о каменном здании, которое должно быть воздвигнуто на обломках старого порядка, мы ощущаем в этом дух и настроение самого Достоевского, и даже тиранические инстинкты Верховенского, из-под власти которых не может выйти ни один из членов революционного кружка и от которых едва отбивается сам Ставрогин, даже эти тиранические инстинкты его как бы идут из души самого Достоевского. Было в этом сложном человеке именно что-то сатанински-тираническое, доведенное до сладострастия и имевшее свои тонкие разветвления во всех сферах его внутренней жизни, в области ума так же, как и в области его чувствований, и особенно в области его воли, и эта-то скрытая тираническая черта его природы прорвалась в нем под впечатлением фантастической фигуры Нечаева. И этот галлюцинант религиозно-сладострастных утопий выбросил в этой фигуре Петра Степановича, перевоплотившей Нечаева, целый сноп какого-то иррационального света, что-то чудовищно-демоническое. Можно сказать, что весь этот клокочущий революционный бред его всего более интересен и характерен именно по отношению к самому Достоевскому, который в этом пункте не мог ни подавить в себе безумных порывов своей настоящей природы, ни скрыть их за свои-

ми византийскими схемами, ни растворить их в экстазах своего высшего одухотворения. Он тут страшно натурален, он юродствует на этой революционной почве, он кощунственно издевается над человеческими бунтами и революциями, но сам он любит нервами разрушение, буйство толпы, судороги народных возмущений, грозные ночные пожары. «Большой огонь по ночам всегда производит впечатление раздражающее и веселящее,— говорит он в романе, уже от своего лица.— На этом основаны фейерверки. Но там огни располагаются по изящным, правильным очертаниям и, при полной своей безопасности, производят впечатление игривое и легкое, как после бокала шампанского. Другое дело настоящий пожар: тут ужас и все же как бы некоторое чувство личной опасности, при известном веселящем впечатлении ночного огня, производит в зрителе некоторое сотрясение мозга и как бы вызов к его собственным разрушительным инстинктам, которые, увы, таятся во всякой душе самого смиренного и семейного титулярного советника. Это мрачное ощущение почти всегда упоительно». Сквозь робость изумительной логической формулировки определенной идеи видится пламень самого Достоевского, вырывающийся из его души в ответе на всякий пожар — пожар в обычном смысле этого слова или пожар социально-революционный. Огни социально-политических революций

тоже не располагаются «по изящным правильным очертаниям» и потому тоже производят на Достоевского «раздражающее и веселящее впечатление». Может быть, в этой странной любви человечества к пожарам и разгромам заложен один из мотивов, опьяняющих отдельных людей и толпу во время социально-политических катастроф, по каким бы другим более реальным и в то же время более идеальным причинам они ни разыгрывались. Есть что-то дикое в человеческой натуре, есть какой-то революционный фермент в самом естестве человеческом, есть какой-то анархический напев в самой душе человеческой, в ее беспредельных хаотических глубинах. И тут еще наука человеческой психологии в соприкосновении с социологией не сказала своего последнего, обобщающего слова, потому что еще не изведен и не изучен ею до конца человек, так сказать, по линии его личного начала, не измерена вглубь его любовь к хаосу, к неопределившемуся, к грандиозному и жестокому. Быть может, когда-нибудь будет написана целая книга о пожарах— о психологии, связанной с пожарами, как индивидуальной, так и массовой, и можно с уверенностью сказать, что именно в России такая книга будет блистать особенно народным колоритом, потому что, как говорится в «Бесах», пожары являются в России «средством народным по преимуществу»— средством протеста, бунта, мести. Пустить

красного петуха, поджечь целый лес — это, в самом деле, по-русски!

Фигура Петра Степановича Верховенского, как мы уже сказали, прекрасно воплощает разрушительные инстинкты самого Достоевского. Петр Степанович держит в гипнозе весь революционный кружок и ведет его от одного преступления к другому. «Вы всего лишь один узел бесконечной сети узлов и обязаны слепым послушанием центру», — говорит он членам этого кружка, — и почти все они, за исключением одного лишь Липутина, как зачарованные, верят его словам. «Там не теряют ни волоска, ни пылинки, все идет в пользу общего дела», — продолжает он, гипнотизируя этих людей и подталкивая их к убийству Шатова. И они идут и убивают Шатова. А никакого «там», никакого большого руководящего центра с могучими силами в главе, с неусыпным вниманием к тому, что делается на периферии, среди рассыпанных будто бы по всей России революционных «пятерок» совершенно нет. Все это какая-то революционная мифология, мечта о могущественных центрах, — ничего более. Но какая же была нужна сила самогипноза и страстного заговорщицкого пафоса по отношению к окружающим, если каких-нибудь несколько человек, каких-нибудь одиннадцать человек, как это и выяснилось исторически на Липецком съезде 17 Июня 1879 г. — могли держать в терроре целую страну, всю ин-

теллигенцию России. Что-то нечаевское— по духу, по идее, по безумному размаху демонической силы — разгулялось в русском обществе, и само это общество, даже среди своих смиренных и семейных титулярных советников, не могло не чувствовать, что на пути поджога, бунта и разгрома русский революционер должен оказаться страшно сильным даже в глазах безмолвного народа: один человек может зажечь огромный пожар и притом вызвать в душах не протест, а то «раздражающее и веселящее ощущение», о котором говорит Достоевский. Одиннадцать титанов убеждения, одиннадцать демонов ненависти к старому балагану могут стоять иногда всех армий, с их дисциплиною, всех пушечных огней, расположенных, как в пустом фейерверке, по «изящным, правильным очертаниям». Неведомо для себя Достоевский выпустил в своем романе одного из таких титанов и, думая сделать его только отвратительным, бросил на него свет революционного безумия, загадочного и притягательного.

Кружок революционеров, руководимый Верховенским, убивает Шатова. Непосредственное участие в этом убийстве принимает молодой трогательный человек с детскими глазами, прапорщик Эркель, собственно не принадлежащий к «пятерке», но с каким-то вдохновением преклоняющийся перед Петром Степановичем, а также Липутин, знаток народа Толкаченко,

Лямшин, Виргинский и, наконец, сам Верховенский. Шигалев, пришедший на место убийства, в последнюю минуту отказывается от какого бы то ни было участия в нем. «Я явился сюда,— говорит он,— единственно, чтобы протестовать против замышляемого предприятия, для общего назидания. Я ухожу — не из страха этой опасности, и не из чувствительности к Шатову, с которым вовсе не хочу целоваться, а единственно потому, что все это дело, с начала и до конца, буквально противоречит моей программе». Шигалев по складу своих убеждений социалист и потому устраняется от экстренных мероприятий революционного характера. Достоевский уловил эту черту, отделяющую социализм, хотя бы и воинствующий, от нигилистическо-революционной анархии, которая с самого начала пошла путем террора. Сцена самого убийства изображена коротко, просто и с необычайней внешней реальностью. На Шатова бросается из-за дерева Толкаченко, а молоденький, невинный Эркель, настоящий агнец в душе, схватывает его сзади за локти. «Липутин накинулся спереди. Все трое тотчас же сбили его с ног и придавили к земле. Тут подскочил Петр Степанович со своим револьвером... Шатов вдруг прокричал кратким и отчаянным криком, но ему кричать не дали: Петр Степанович аккуратно и твердо наставил ему револьвер прямо в лоб, крепко в упор, и спустил курок». Через несколько минут

Лямшиным овладевает припадок какого-то сумасшествия, а Виргинский дрожит мелкою дрожью и «горестно» кричит во весь голос: «Это не то, не то! Нет, это совсем не то!». Это психологические намеки на то, что и в гнезде революционизма, в центре самой «пятерки», не все благополучно. Было бы однако ошибкою думать, что Достоевский этим психологически-верным штрихом воздает справедливость русской революции, что он хотел изобразить революционеров в тех естественных внутренних противоречиях, которые делают их человеческими и понятными. В действительности это не так. Этим штрихом Достоевский хотел только лишний раз подчеркнуть, что в русской революционной партии все было противоестественно и в своей противоестественности возмутительно. По его художественному замыслу это был только тиранический гипноз нескольких сильных и бессердечных злодеев над толпою мелких душонок, лакеев мысли, «людей из бумажки», людей без личных страстей и без личной воли. Этот штрих, и в такой именно несочувственной окраске по отношению к нигилизму, дополняется еще тем, что Лямшин, не выдержав угрызений совести, «побежал к начальству», чтобы выдать участников убийства. Он побежал к начальству, как к источнику прощения и обновления, и— страшно, жутко сказать,— Достоевский кое в чем сочувствует тут жалкому Лямши-

ну. До того доходило ожесточение его по отношению к русскому нигилизму.

Среди этих ничтожных, нецельных людей, всегда колеблющихся и всегда готовых лобызать хлещущую их руку, только Петр Степанович Верховенский и после убийства стоит на своей демонической высоте и ничем себе не изменяет. Это в самом деле фигура, списанная с исторического Нечаева, и далее самая картина убийства напоминает убийство студента Петровской академии Иванова, совершенное под непосредственным руководством Нечаева, Успенским, Прыжовым, Николаевым и Кузнецовым. Это знаменитая «пятерка», созданная злым гением Нечаева. Так сказать, прощальное слово, которое произносит Петр Степанович своим товарищам по убийству Шатова, полно какого-то демонского самоупоения. Они должны ощущать, — говорит он, — «ту свободную гордость, которая сопряжена с исполнением свободного долга». «Один миг свободного размышления» должен показать им, что они не могли поступить иначе, что они должны были сбросить Шатова со своего революционного пути. Ответственность они несут только перед центром. «Каждый из вас, — продолжает Верховенский, — обязан высшим отчетам. Вы призваны обновить дряхлое, завонявшее от застоя дело; имейте всегда это перед глазами для бодрости. Весь ваш шаг пока в том, чтобы все рушилось, и го-

сударство, и его нравственность. Останемся только мы, заранее предназначившие себя для приема власти: умных приобщим к себе, а на глупцах поедем верхом... Еще много тысяч предстоит Шатовых». Так говорит Петр Степанович Верховенский, и в словах его историческая правда— черты, взятые из истории русской революции,— перемешана с личными настроениями Достоевского, его полемикой против нигилизма. Ни Нечаев, ни другие представители русского радикального движения, несмотря на свойственные человеку, и в особенности политическому демагогу, властолюбивые инстинкты, не сказали бы таких цинических слов, какие произносит Верховенский: «Умных приобщим к себе, а на глупцах поедем верхом». В русском революционном движении было все, что бывает вообще в такого рода движениях — страсти, соперничество, ожесточение, неразборчивость в средствах для достижения намеченных целей, весь хаос политической идеологии и практических ошибок, но не следует забывать, что из самого центра движения исходили предостерегающие протесты даже против таких людей, как Нечаев. В ответ на разные рискованные предложения Нечаева в духе Петра Степановича Верховенского, ему говорили и писали, что смотреть на людей, как на пешек, нельзя, что считать «все средства— до обмана и убийства включительно» позволительными значит вносить

в революционную деятельность элементы, убийственные для этой деятельности», что «шарлатанство— дело очень опасное». Понося русское революционное движение, Достоевский чересчур односторонне пользуется фактами и вдается в фантазии, очень характерные и интересные для его собственной психологии, но неверно передающие колорит огромного исторического брожения, тоже в своем роде фантастического, но при этом не теряющего связи с широкими правдами жизни и с глубокими нравственными правдами. Анафема, которую Достоевский бросает в это движение, закрывает от него истинный смысл его, его размеры, его народно-подпочвенные основы. Далее Петр Степанович Верховенский, с его любовью к разрушению и какими-то воспаленными мечтами о новом Стеньке Разине, о красавце Иване-Царевиче, с которыми можно переехать на новой ладье через застоявшуюся реку русской жизни и выйти на другой берег, даже этот Петр Степанович Верховенский, каким он изображен у Достоевского,— постоянно шарлатанствующий, лебезящий, рассыпающийся мелким бесом перед Ставрогиным, вечно плетущий какие-то противные интриги, юродствующий, кривляющийся и суесящийся,— является фигурой, не чуждою русскому народу. В нем чувствуется что-то карамазовское. Это Федор Павлович Карамазов, вышедший на политическую дорогу, а ка-

рамазовщина, во всех ее линиях, бегущих в гору и под гору, есть явление чисто русское, почвенно русское, дающее русскому народу свое особенное место среди других народов. Изучая вглубь Петра Степановича Верховенского, мы подходим к этому огромному котлу карамазовщины, в котором кипят и бродят новые и новые ферменты.

Нигилизм тоже был одним из ферментов русской жизни. Он был эмансипацией от разных условностей общественной жизни, с одной стороны, и эмансипацией от всякой догматики, религиозной, философской и моральной— с другой стороны, а заодно с этим и от всякой идеалистической мистики. Нигилизм может быть назван системой отрицающего рационализма, со всеми недостатками, свойственными всякому рационализму. Исторически говоря, он явился на русской почве некоторым подобием европейскому «веку просвещения», хотя, конечно, в ином, гораздо более узком масштабе, с гораздо меньшей глубиной научно-критической работы, с гораздо меньшим запасом положительного знания, и притом с некоторыми рассудочно-догматическими основами, заимствованными из современной ему системы естественно-научного материализма. Но при всей несамостоятельности своего фундамента на русской почве, нигилизм вырос в России в очень большое историческое явление, потому что, при молодости русского общества, он проявил

здесь поистине буйственный размах и связал себя с политическими мечтаниями и разрушительной обновительной работой данной эпохи. Здесь он сразу забурлил и заиграл свежей пеною, брызги которой разлетелись по всей России. И при всей ошибочности его философствования, при всех нелепостях притязательного и впадающего в догматику рационализма, при всей ограниченности его утилитарного кругозора, при всех тех опасностях, которые он представлял для идеалистической работы русского творчества, русского искусства, он все-таки был силен и явился неизбежным звеном в диалектическом процессе русского общественного развития. Он представляет собой реалистический тезис для современного идеалистического антитезиса, в котором поглотилось все то, что было сильного и верного в этом тезисе, и в котором по-новому, свободно от всякой спиритуалистической догматики, прорвались подпочвенные основы русского народного духа. Для этого именно идеалистического антитезиса работало всегда все русское искусство— от цельного Пушкина, через антиномии Гоголя до декадентски прогрессивного, хотя и закутанного в темный плащ византизма, гениального Достоевского. И для этого же современного идеалистического антитезиса, как бы приуготовляя почву для него, работали все мятежи, все протестантские движения русской исто-

рии от Стеньки Разина и Пугачева до представителей того самого движения, против которого ополчается Достоевский. Работая для этого жизненно-реального, а по духу идеального антитезиса, Достоевский в то же время мечет в нигилизм свои отравленные стрелы и не замечает своей ошибки, не постигает, что в этом случае он теряет из-под ног русскую почву и стоит на почве Византии. Это стрелы и громы из державной Византии. Он не видит, что революционная евхаристия только случайно, по историческому сцеплению идей и событий, соединила себя с нигилизмом, что основы ее глубже всякого рационализма, что она заложена в духовных инстинктах человечества, что прообраз ее дан уже в кроткой идеалистической Голгофе, что она отвечает неискоренимой потребности человека идти все дальше и дальше, не к личным только правдам, но и к духовно-социальным правдам, через самопожертвование, через самые тяжелые жертвы. И странно, что приходится в этом пункте полемизировать против такого человека, как Достоевский: ведь он в самой крови своей имел те элементы, которые делают не только понятною, но и сладострастно-ощутимую и любимую идею всякой евхаристии, и личной, и общественно-всемирной.

Все, что непосредственно окружает Петра Степановича Верховенского, представлено Достоевским в грубо-карикатурных

чертах, и эта карикатура на нигилизм, несмотря на пламенную психологию Достоевского, имеет все-таки наивный характер, потому что он и не видел в нигилизме ничего другого, никакого освободительного настроения, ничего, кроме умственного лакейства и нравственной мерзости, а в лучшем случае — нравственного бессилия и подчинения чужому верхоглядному отрицанию. Таков в романе Липутин, мелкий чиновник, грубый тиран семьи, капиталист и процентщик, умудряющийся при всем этом любить и понимать утопии Фурье, писанные «на всемирно-человеческом языке». Он любит Фурье, а к делу русской революции относится скептически и говорит, что это одно «необузданное царство призывов и более ничего». Почти живое лицо, выхваченное из революционного движения, но тоже в шаржированных чертах и сгущенных красках. Другой деятель провинциального революционного кружка, Виргинский, человек честного, душевного огня, но бесхарактерный, безвольный, слепо подчиняющийся массовым настроениям. Рядом с этими лицами Достоевский изобразил пьяного капитана Лебядкина, который служит орудием для разбрасывания прокламаций, но в то же время способен и к доносу. В нетрезвом виде он говорит иногда фразами, напоминающими прокламацию «Молодая Россия». Тут же мы видим и комическую студентку, приехавшую заявить «о страдании и

о протесте студентов». Из своих научных занятий она вынесла понятие о том, что «предрассудок о Боге произошел от грома и молнии». О длинноухом утописте Шигалеве мы уже говорили раньше. Еще надо отметить только одного грубого маньяка, произносящего громовую радикальную речь на публичном собрании.

Вот в каком виде рисуется Достоевскому партия движения. Прежде всего это кучка негодяев, людей без инстинкта правды, подхваченных и унесенных ветром западно-европейского либерализма. Они живут в разврате, в подлости, лакействуя перед сильными и деспотически обращаясь со слабыми. Все они оторваны от родной почвы, все они одержимы бесами, которые жили в народном организме и теперь вселились в них, нигилистов, как некогда выйдя из бесноватого, вселились в стадо свиней. Никакого просвета к лучшему нет для Достоевского во всем этом движении молодой России. Все в нем мелко, гадко, пошло, все в нем нужно спалить в огне беспощадного отрицания, все нужно разбить и истребить. Тем более надо разбить и истребить это движение, что оно, как опасное радикальное поветрие, охватывает и более широкие круги общества, инертного, пассивного, но зато склонного к развращающей либеральной болтовне. Среди этих либеральных болтунов Достоевский поставил известного писателя Кармазинова,— ужасающую и

отвратительную карикатуру на Тургенева. Достоевский ненавидел Тургенева всеми фибрами своего существа и с истинным сладострастием просмаковал все то, что было в этом человеке и его таланте неприятного ему: его барственную меланхолию, его кокетливость и рисовку перед молодым поколением, его европейскую культурность, окутанную поэтической дымкой,— все то, что составляет индивидуальность Тургенева, одновременно и обаятельную, и кое в чем дающую материал для добродушного художественного юмора. У Достоевского Кармазинов представлен как гадкое ничтожество. Никакой пощады по отношению к собрату по искусству, к этому огромному русскому таланту, который вырос на почве освободительных русских движений,— коренастый, стройный и красивый, как дуб.

Достоевский не забыл также представить в комическом свете расшатавшуюся в либеральной атмосфере местную губернскую администрацию — полоумного губернатора Андрея Антоновича Лембке с окружающими его мелкими чиновниками, и даже прихватил для полноты сатиры либерально болтающую жену губернатора, которая тоже не хочет отстать от передового движения. «В моде был некоторый беспорядок умов»,— говорит Достоевский,— и среди этого беспорядка все сходило с рельсов, все теряло под собою исторические основы. Все замутилось, все закружилось

в русском обществе. Заметны какие-то зловещие явления, даже в сфере, как будто и неприкосновенной к либеральному движению. Но уже многое предвещает очистительную грозу — реванш неиспорченных, нетронутых слоев общества или, вернее, народа против того, что произведено радикальными отщепенцами от народа. Народ не верит ничему, что исходит от интеллигенции, — и тогда, когда эта интеллигенция, в лице Лизы, по-народному кладет земные поклоны перед поруганной иконою, и тогда, когда интеллигенция затевает бунты во имя свободы. Народ пока еще молчит, «не выказывая ни порицания, ни одобрения». Но Достоевский намекает в образе одного парня из мещан, размахивающего от недоумения руками во время пожара, что скоро он прорвется и поднимет кулак над головою русского интеллигентного человека, забывшего народную правду, и опустит этот кулак на его голову, как сделал парень из мещан по отношению к Лизе. Невинная Лиза падает жертвою народного протеста — потому только, что она «ставрогинская», что она связана со Ставрогиным. И сколько других таких же жертв падет в день, когда разбушует народное мщение, русская контрреволюция. Вот чем угрожает Достоевский и развратному, преступному Вавилону — неверующей интеллигенции во главе с такими людьми, как Ставрогин и Верховенский, которые изменили народным свя-

тыням: православному русскому Богу, с его небесными и земными атрибутами, с его двойною державностью, которую проповедует исступленный Шатов. На страшном суде народного мщения все это — все не русские затеи — погибнет, как апокалипсический Вавилон.

Но, вдумываясь во внутренний смысл настроения самого Достоевского, улавливаешь, в чем тут правда и в чем ошибка этого великого художественно-философского ума. Конечно, разбушевавшаяся народная стихия должна была затопить первых протестантов за народное благо, хотя бы уже потому, что эти первенцы революционного движения были слишком далеки от нее по строю своих рационалистических понятий, потому что, воюя за высшее, идеальное благо, они отвергали самый синтез всех идеальных стремлений человечества, идею божества, метафизическою, безличную, бесформенную, которая на языке народа называется просто Бог. Имя Бога не горело на их устах. Они впадали даже в ту грубую ошибку, что не хотели психологически считаться с религиозными инстинктами народа, честного по отношению к своим догматическим святыням и глубокого в своих бессознательных постижениях высших правд. Некоторым деятелям движения, может быть, удавалось или удастся в настоящее время забросить рассудочно-атеистический фермент в отдельные груп-

пы народной массы. Но в общем эта большая народная масса до сих пор не чувствовала связи с протестантским движением, относилась к нему недоверчиво и готова была в отдельных случаях вязать и избивать его вожаков, как некогда Самозванца. Но что-то уже меняется в этом отношении— меняется в самой протестующей интеллигенции и в самом народе. Народ, может быть, уже несколько расшатался в своем правоверии на греко-византийской основе, а интеллигенция, уйдя с путей узкого рационализма, стала просыпаться для новой умственной и психологической работы под веянием нового идеалистического духа. Критически поставленная идея Бога готовит в будущем союз народа с интеллигенцией, высший синтез социально-политических и религиозно-философских идей, основы возрождения и обновления для человека и для общественного строя. И в этой подготовительной работе огромное значение имеет и художественно-философская работа самого Достоевского, хотя он и гремел со своего византийского неба грозными громами против первых проблесков русской революции. Важны ведь не его логические понятия, ошибочные, при всем его гении, а то, что было и горело в его натуре, подвижнической, страстотерпческой, чувявшей все великое значение исторических распятий, идейных жертвоприношений, личных и общественных. Он был против

революции, но революция, настоящая, глубокая, идеалистическая революция современности, должна любить таких людей, как Достоевский.

1903. Март.

Мадонна Сикстинская

Источником всех идейных брожений в романе сделан Степан Трофимович Верховенский, беспочвенный энтузиаст и эстетик сороковых годов. Он дал первое воспитание Ставрогину, заронил какие-то семена отрицания в душу своего сына, Петра Верховенского, повлиял на Шатова и, наконец, оказал огромное воздействие на психическое развитие Даши и Лизы. Таким образом, он является умственным родоначальником нового поколения, которое, однако, принципиально разошлось с ним во всех коренных вопросах жизни и духа. Сам Степан Трофимович представляется, таким образом, по художественному замыслу Достоевского, как бы причиной всех неудач этого молодого движения, его ошибок, его пагубных заблуждений. Его беспочвенный идеализм выродился в беспочвенный, антинародный нигилизм у Петра Верховенского, в холодный демонизм у Ставрогина; в сентиментально-приподнятый, головной романтизм у Шатова. Вот в каком виде рисуется нам вся идейная концепция этого замечательного произведения. Достоевский ведет читателя к идее народности, русской народности, так сказать, через отрицательные характеристики двух сменивших друг друга эпох, двух поколений, которым должно прийти на смену третье, новое по-

коление, уже прямо из сердца народного, с православно-русскими идеалами в области религии и общественности. Со страниц консервативного катковского «Русского Вестника» роман звучал суровым осуждением всему, что делалось в молодой, передовой России.

Сам Степан Трофимович описан в романе с беззлобным юмором, который иногда переходит в легкий шарж. Он весь виден и понятен в своем старомодном облике, напоминающем Кукольника, со своим вечным пафосом, выливающимся у него в чудеснейшую стилистику, в которой, однако, меткие русские слова постоянно чередуются с французскими. Он забавен, почти смешон, но чувствуется, что при изображении этого человека в Достоевском дрожали какие-то слезы. Достоевский почти все отрицает в этом безнародном типе, но отрицает с таким нежным благородством, с такою благодушною мягкостью, что кажется — он любит этого сентиментального фантазера сороковых годов. Если бы он применил тот же художественный и глубоко человеческий метод отрицания и к нигилизму, какую правду он открыл бы и показал бы читающему миру в своем романе. В его изображении революционного мира не было бы этого удушья гнева и злобы, этих гремящих анафем апокалипсической символики, которые заслоняют от нас истинный смысл огромного исторического явления. Достоевский так

любит почву, так кричит о ней в своем романе, что минутами кажется, будто он недостаточно любит небо. Он суживает самые горизонты идеализма, в котором, даже при критическом отношении к человеческим слабостям и строгой формулировке человеческих задач, все-таки остается место для крылатой, оторванной от почвы фантазии и даже для разных сентиментальных утопий. А если космополитические идеи и настроения Степана Трофимовича сами по себе не плохи, то, может быть, не так плоха,— при всех своих ошибках, при всем своем протестантстве против чистой религии,— и социальная фантастика молодого поколения шестидесятых и семидесятых годов.

Все, что относится в романе к Степану Трофимовичу, имеет почти комический характер. Когда он возвратился из-за границы, где завершал свое образование, он прочел несколько лекций — «кажется, об аравитянах», и даже успел защитить «блестящую диссертацию о возникавшем было гражданском и ганзеатическом значении немецкого городка Ганау, в эпоху между 1413 и 1428 годами, а вместе с тем и о тех особенных и неясных причинах, почему значение это вовсе не состоялось». Здесь слышится смех Достоевского над этой ученостью, совершенно оторванной от родной почвы. Затем Степан Трофимович успел напечатать в «прогрессивном журнале» начало одного

«глубочайшего исследования» — «кажется, о причинах необычайно нравственного благородства каких-то рыцарей, в какую-то эпоху или что-то в этом роде». Была им также сочинена какая-то фантастическая поэма «с оттенком высшего значения», которая позднее была опубликована даже в одном революционном журнале за границей. Вот какими чертами рисуется этот представитель беспочвенного идеализма сороковых годов. Он сам полон возвышенной мелодрамы на эстетической подкладке. Он эстет до мозга костей, вдохновенный поклонник «Сикстинской Мадонны», убежденный защитник искусства, «О, друзья мои,— восклицает он,— вы представить не можете, какая грусть и злость охватывает всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят немелкие и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой глупых ребят. Нет! В наше время было не так, и мы не к тому стремились. Нет, нет, совсем не к тому!». Он хотел «примкнуть к движению и показать свои силы», но это оказалось невозможным, потому что движение это, грубо реалистическое и беспощадное по отношению ко всякой эстетике, отвергло его участие и окончательно отсеклось от сентиментальных преданий прошедшего

поколения. Тогда Степан Трофимович решается «выйти из уединения, предложить борьбу, задать последнюю битву». Желая схватиться с противниками на их же почве, он изучает «Что делать?» Чернышевского и, вне себя от ужаса, время от времени отбрасывает книгу и шагает по комнате «почти в исступлении». На предстоящем литературном вечере Степан Трофимович скажет решительное слово «о царице цариц», об этом «идеале человечества», о Мадонне Сикстинской. В своих мыслях он витает в облаках, высоко над современной действительностью, и его бесформенные мечты о красоте находят свой последний символ в Мадонне Рафаэля. Достоевский постоянно намекает на то, что эстетический пафос Степана Трофимовича не питается ничем реальным, никакою влагою родной почвы и живой современности, а имеет характер возвышенной химеры, которая только расслабляет его тело, его нервы, его душу. «Я прочту о Мадонне,— кричит Степан Трофимович,— но подыму бурю, которая или раздавит их всех, или поразит одного меня». Он замышляет бунт против «коротеньких идей» нигилизма. «Таков мой жребий. Я расскажу о том подлом рабе, о том вонючем и развратном лакее, который первый взмостится на лестницу с ножницами в руках и раздерет божественный лик великого идеала во имя равенства, зависти и... пищеварения. Пусть прогремит мое проклятье».

Само собой разумеется, что Достоевский сознательно приподнимает здесь тон речей Степана Трофимовича до какой-то поэтической ходульности, но за этой мелодрамою, которую представляет собою его жизнь и его вопли, чувствуется хорошее, трогательное, юношески наивное сердце, в которое нигилизм вонзил свою холодную стрелу. Степан Трофимович плачет при одной мысли о том, что «Сикстинская Мадонна», это чудо чудес, может сделаться жертвою грубого реалистического движения, и, видя его обрызганное слезами лицо, читатель проникается к нему полным сочувствием, может быть, даже вопреки идейному замыслу Достоевского. Какая-то струна поет и плачет в нас в ответ на певучую тоску Степана Трофимовича.

Речь Степана Трофимовича на публичном вечере это какое-то сплошное рыдание старого энтузиаста. Он пришел бороться с «коротенькой» философией нигилизма, но, в сущности, по свойственной ему мягкости, он сразу переходит в примирительный тон и говорит, что совершилось только перемещение культа красоты, перемена предмета внутреннего поклонения. «Я пришел с оливною ветвью,— говорит он,— я принес последнее слово, ибо в этом деле обладаю последним словом,— и мы помиримся». С первых же слов своих он трогателен. И уже чувствуется, что он сейчас будет говорить беспочвенно-общими словами, которых

так не любят сильные реалистические натуры. «Я, отживший старик,— продолжает Степан Трофимовичи,— я объявляю торжественно, что дух жизни веет по-прежнему и живая сила не иссякла в молодом поколении. Энтузиазм современной юности так же чист и светел, как и наших времен. Произошло лишь одно: перемещение целей, замещение одной красоты другою! Все недоумение лишь в том, что прекраснее: Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?». Конечно, все это беспочвенно с точки зрения каких-либо исторических конкретностей: и Шекспир, и Рафаэль, и красота — все это только громкие слова для толпы, и даже самое понятие духа, веющего с неослабной силою через все перипетии социальных эволюций, что это такое, как не бесплодная абстракция для здравомыслящего русского человека семидесятых годов? А между тем все это прекрасно, трогательно и в своей трогательности может оказаться для иных сильнее сильного. Конечно, силен, жизненно силен только почвенный человек, а беспочвенный кажется бессильным, как бы непригодным для жизни, но какая сила заложена в трогательных людях, именно в тех, которые витают над реальной почвою, мечтают и любят мечту,— бесцельную и бесплодную! Такие люди только кажутся бессильными, ибо это люди-птицы, по выражению гениального Беркли, волнующие людей зрелищем своего полета, взмахами

своих крыльев, и без этих людей-птиц, среди людей-рыб и людей-зверей, грустно и тошно было бы жить на свете. Степан Трофимович— это старая белая чайка, быть может, с перебитым крылом, все еще взлетающая над бурным морем русской жизни. «Шекспир и Рафаэль,— кричит он,— выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества, и, может быть, высший плод, какой только может быть! Форма красоты уже достигнутая, без достижения которой я, может, и жить-то не соглашусь». Все это опять-таки страшно беспочвенно, бесплодно и даже не либерально с точки зрения «коротенькой» философии рассудка, а между тем и в этих стрелах, выпущенных против разнообразных тем журнального прогрессизма, звучит правда, и притом хорошая правда, ведь Степан Трофимович говорит здесь не против освобождения крестьян, а против такой идеи освобождения, которая в умах ограниченных по мировоззрению людей должна непременно ставить сапоги выше Шекспира и Рафаэля. Против этих-то людей и возмущается Степан Трофимович, над ними-то и стонет эта старая белая чайка. А идея освобождения крестьян остается нетронутой в своей красоте и, может быть, она-то и настраивает его примирительно по отношению к молодому

поколению. «Без англичанина еще можно прожить человечеству,— продолжает он,— без Германии можно, без русского человека слишком возможно, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не простоят минуты без красоты,— знаете ли вы про это, смеющиеся,— обратится в хамство, гвоздя не выдумает! Не уступлю!». Тут красота есть синтез всего возвышенного, того хлеба духовного, без которого ничего не стоит физический хлеб. Хорошо иметь сапоги, чтобы идти в них к Шекспиру, к «Мадонне Сикстинской», к высоким правдам духа человеческого, к тому, что Степан Трофимович называет красотой, а сами по себе они вздор. Вот о чем стонет, возносясь над интересами своей народности и исторической современности, старая белая чайка.

Бедного Степана Трофимовича безжалостно осмеяли и ошкарки: публика была настроена нигилистически. И вот он, поспорившись также и с Варварой Петровной, у которой он жил, берет зонтик, палку и саквояж и уходит. «Бегу из бреда,— говорит он,— горячего сна, бегу искать Россию, *existetelle la Russie!*». Он сам не знает, куда идет, но стесненная душа его хочет воли, шири, большой, бесконечной дороги, потому что все разбито и с прошедшим все покончено. Это последнее путешествие

Степана Трофимовича — настоящая фантазмагория, и страницы романа, изображающие его предсмертные страдания и упоения, полны высокой, чистой поэзии. Степану Трофимовичу кажется, что самым своим бегством он «подымает знамя великой идеи и идет умереть за него на большой дороге». Большая дорога — это символ широких и возвышенных настроений Степана Трофимовича. И перед смертью он хочет стоять на большой дороге, а не на том узком пути, по которому бредут его современники-реалисты. «Большая дорога — это есть нечто длинное, длинное, чему не видно конца, точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея... *Vive la grande route*, а там, что Бог даст!». Достоевский толкает своего героя все дальше и дальше по пути его беспочвенных идей, чтобы на этом пути открыть перед ним в последнюю минуту большую правду, настоящее небо, не то небо, под которым жили сентиментально-идеалистические натуры сороковых годов, а, так сказать, небо небес, звезды, скрытые за всеми звездами, видимыми глазу. Среди печальных превратностей своего странничества Степан Трофимович встречается с простою женщиною — книгоношею, и этот случай по-новому настраивает его по отношению к Евангелию. «Я давно уже хотел перечитать», — и развернулась «длинная, длинная дорога», бесконечная, как жизнь

человеческая, бесформенно-просторная, как мечта человеческая. Степан Трофимович уже собирается проповедовать Евангелие народу. «Я ему изложу его. В изложении устном можно исправить ошибки этой замечательной книги. Я буду полезен и на большой дороге». Наивный деизм прошедшего времени перемешивается здесь с высоким религиозным настроением, и уже чувствуется, что этот человек мог бы уйти весь в Евангелие, уйти беспочвенно и в то же время вдохновенно, всецело отдаться фантастическим миражам этой книги, которые почти не видны людям иных настроений. Именно он, Степан Трофимович, взял бы от Евангелия его вдохновительную мистику и символическую эстетику, как никто другой в мире. Книгоноша Софья Матвеевна вычитывает ему то место из Апокалипсиса, в котором Иоанн Богослов отвергает все срединное, все заурядное, теплое, а не горячее или холодное. «Это... и это в вашей книге! — восклицает Степан Трофимович, сверкая глазами. — Я никогда не знал этого великого места. Слышите: скорее холодного, холодного, чем теплого, чем только теплого». Он никогда не знал этого места, но, раз узнав, он делается фанатическим приверженцем евангельской философии. Он чувствует родство своей души с этой философией, он весь в ней, потому что она вся его — вся его психика, вся его крылатая фантазия. Он просит Софью Матвеевну

прочесть ему место о бесах и о стаде свиней из Евангелия Луки и, выслушав несколько стихов, преисполняется высшим энтузиазмом. Наконец-то он понял, что такое нигилизм: это все язвы, все миазмы русской истории, накопившиеся за много веков в народном организме и прорвавшиеся в демонической революции молодого поколения. «Но больной исцелится и сядет у ног Иисусовых». Вот что рисуется Степану Трофимовичу в далекой перспективе русской жизни, и в этой перспективе русская жизнь и жизнь всего человечества сливаются в нечто единое.

Степан Трофимович умирает в преддверии великой правды, сквозь бред предсмертной минуты он видит какие-то тонкие-тонкие правды, далекие, беспочвенные и при этом необычайно возвышенные. Ему предлагают причаститься, и он «задумчиво» соглашается пройти через «величественную церемонию» и затем причащается «весьма охотно». Обряд окончен, и священник говорит ему слова примитивного религиозного утешения, которые он выслушивает с «тонкой усмешкой» на губах. Он бесконечно выше этого священника в своем подъеме к небу. Буря вознесла эту старую чайку на высокую скалу, и там она умирает, тихая-тихая, с благостным пением в своем вечно юном сердце. «Друзья мои,— говорит он,— Бог уже потому мне необходим, что это единственное существо,

которое можно вечно любить». Перед уходом в вечность он видит вечность и уже прилепляется к ней. «Мое бессмертие уже потому необходимо,— продолжает он,— что Бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз возгоревшейся к Нему любви в моем сердце... Если есть Бог, то и я бессмертен. *Voilà ma profession de foi*». Так свойственно думать беспомощной человеческой мысли, потому что, вылившаяся в форму и привыкшая к форме, она и в даль вечности смотрит сквозь какие-то несбыточные формы. И пусть все это иллюзии, внутренние оптические обманы,— в этих иллюзиях и самообманах все-таки пульсирует какое-то хорошее, высокое чутье человеческое по отношению к мистическому миру. Этот мир далек и холоден, но мы идем к нему до последнего теплого дыхания своего, и естественно верим, что и там, где-то там, неведомо где, будет все-таки какая-то теплота, какая-то формирующая правда, не наша правда, не похожая на все наши земные правды, но все-таки сродная нам и по-новому нас организующая. Это не мысли, а лишь утешительные и вдохновительные ощущения, без которых так трудно жить и тяжело умирать, с которыми можно все простить этому неустроенному земному миру. «Каждая минута,— говорит Степан Трофимович,— каждое мгновение жизни должно быть блаженством человеку, должно, непременно должны! Это обязанность

самого человека так устроить, это его закон— скрытый, но существующий непременно». Когда имеешь в душе своей отрадные догадки относительно мистического будущего, уже можешь, уже умеешь помириться с настоящим и даже увидеть в нем залогов иных истин и иных человеческих отношений. Из глубокого духовного откровения рождается всепрощающий взгляд на окружающее, этот лирический гимн бытию человеческому. Не страшно жить, если видишь перед собою и под собою то, что видит Степан Трофимович со своей скалы. «Всякому человеку,— говорит он,— кто бы он ни был, необходимо преклониться перед тем, что есть Великая Мысль... Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает... Друзья мои, все, все: да здравствует Великая Мысль! Вечная, безмерная Мысль!». Как бесконечно трогателен этот предсмертный крик старой чайки. Степан Трофимович хочет быть далеким от всякой догматики, ибо он философ, мыслитель, который не желает идти к своей святыне проторенными житейскими путями, через каноны спиритуализма. Ему нужна не канонизированная правда, а, так сказать, естественная правда психологического откровения, которая оставляется им для ума в том самом виде, в каком она только что родилась в его душе. Степан Трофимович прославляет Великую Мысль, чтобы не упо-

требить при этом никаких иных общепринятых терминов. Пусть так: да здравствует Великая Мысль, да здравствуют большие дороги, ведущие к ней, да здравствует все, что высоко! Да здравствуют все, кто может любить и обозревать эту дорогу, длинную, как жизнь человеческая, беспредельную, как мечта человеческая! Да здравствует научный синтез всех высоких человеческих порывов: да здравствует Бог!

1903. Март.

Книга великого гнева

«Бесы» — одно из самых трудных произведений Достоевского, трудных для чтения, трудных для понимания. Все фигуры кажутся сначала неясными и загадочными. Читаешь и не понимаешь, что такое Ставрогин, что такое этот исступленный, надоедливый, вечно юлящий Петр Степанович Верховенский, что такое Кириллов. С первых же страниц перед нами развертывается картина из эпохи либерального русского движения, и в самом центре этой картины—фигуры почти нереальные, идущие в струях этого движения и все-таки целиком ему не принадлежащие. Легко понять, какое странное и раздражающее впечатление должен был произвести этот роман на русское общество 70-х годов. Он вызвал взрыв настоящего негодования в передовых слоях русской читающей публики, которая не сумела прозреть в нем ничего, кроме авторской злобы и даже политического ретроградства, хотя, в сущности, его здесь нет, потому что, полемизируя против русского либерализма и русской революции, Достоевский стоит на почве византийского богословия, а не на обычных устоях консервативной гражданственности. Достоевский является в этом романе народником — народником с православно-славянофильскою окраскою, и понятно, что это его народничество, на-

сыщенное византийскими идеями, воюющее с европейским рационализмом, должно было отпугнуть от него либеральную русскую публику, из среды которой лились массовые движения в народ. Народничество Достоевского и народничество русского либерализма стояли в резкой оппозиции друг к другу. Либеральное движение хотело атеизировать русский народ и связывало свои планы и политические надежды именно с его эмансипацией от всякой религии, от всякой мистики. Достоевский же мечтал о пересоздании русской жизни, во всех ее слоях, именно при помощи религиозной идеи, при помощи Бога. Но бог Достоевского, схваченный им в откровениях его великого духа, переработался для него в сложную систему идей и понятий, в целый ряд неподвижных религиозно-философских символов, уже оторвавшихся от живой жизни и ливших на нее свое свирепое отрицание. Поистине можно сказать, что «Бесы» — это книга великого гнева. Художник особенного, сладострастно-исступленного темперамента и небывалой силы логической мысли и диалектики показал себя тут во всем своем объеме. Человек великого гнева написал эту книгу великого гнева. И гневом, и отвержением ответило на нее молодое русское общество. Оно не могло не признать злобной карикатурой на себя героев романа — Ставрогина, Верховенского, Кармазинова, Липутина, даже Шатова.

А такие фигуры, как Кириллов, такие философские построения, как кирилловская концепция новой религии и человекобога, в то время были слишком неожиданны и слишком оторваны от общих интересов. До Ницше нужно было пройти еще через целый исторический перевал, через трансформацию рассудочно-политических идей в идеи нравственно-психологические, а без Ницше фигура Кириллова осталась бы непонятною и до сих пор.

Эта книга великого гнева написана в апокалипсических красках. Самый темп романа, бурный характер его натиска на передовые слои русского общества, символическая условность главных фигур — все напоминает Апокалипсис. И сами герои романа, по-видимому, занимаются Апокалипсисом и знают его. Ставрогин беседует с Кирилловыми об Апокалипсисе и коротким замечанием затрагивает одну из главных догм Апокалипсиса. Кириллов читает Апокалипсис Федьке Каторжному, а сам этот Федька Каторжный, в горячем разговоре с Петром Степановичем Верховенским, спорит с ними тоже при помощи образов из Апокалипсиса, как понимает их его простая, хотя по-своему тонкая душа. Славянофильствующий Шатов в своих полемических излияниях против Ставрогина произносит следующую фразу: «Дух жизни — реки воды живой, иссякновением которых так угрожает Апокалипсис». Он не открыл

в своей душе непосредственного отношения к Богу, но религиозно-философская и поистине богодухновенная, окрыленная книга сына Грома, Иоанна Богослова, по видимому, глубоко захватила его. Душе его тоже нужны громы и опаляющие молнии, и он невольно обращается к этой книге. К сожалению, эта черта Шатова в романе не выяснена, хотя она могла бы прекрасно дорисовать облики насильно верующего Шатова. Наконец, Степан Трофимович в последние дни жизни знакомится с Апокалипсисом и загорается сентиментальным восторгом по отношению к этой книге. Все это вместе показывает, что Апокалипсис стоял перед глазами художника, когда он писал свой роман. Ставрогин, как мы уже говорили выше, это зверь из бездны— гордый, с холодными страстями, воплощающий в своем лице могущество злого духа. Петр Степанович Верховенский — это второй зверь, зверь из земли, лжепророк, пророк первого зверя. Он полон планов и концепций, он проповедует со всею властью первого зверя, хотя он только слуга и вестник его. Не хватает в романе только апокалипсического Дракона, передающего свою власть первому зверю, но мы как бы слышим трепет его крыльев. Вот она вся «великая антитроица ада», со всем ее воинством в лице нигилистов и социалистов, всех этих Липутиных, Виргинских, Шигалевых, Лебядкиных и др., всех этих бесов

и прислужников Сатаны. Но у русского Иоанна Богослова не хватает в этом романе того, что он иногда открывал перед нами в других своих произведениях,— этого последнего неба, неба духовного обновления, этого нового Иерусалима, который сходит с нового неба на новую землю, этой светлой утренней звезды, которая прославляется на последних страницах Апокалипсиса. Где великое прощение Достоевского человечеству, где его осанна развивающейся, бунтующей истории, которая из старого вырабатывает новое, ломая и убивая, и тут же возрождается к новой жизни? Можно сказать, что в этом романе, написанном в некоторых отношениях по прообразу Апокалипсиса, не слышно того возвышенного литургического напева, который так ясно звучит во вдохновенной символике исторического Апокалипсиса. Нет здесь взгляда на протестантское движение человечества, как на святую социальную евхаристию, которую добывается новый хлеб жизни и новое вино духовного экстаза,— то, без чего человечество жить не может и не должно жить. Художественный замысел Достоевского был грандиознее его исполнения.

1903. 2 апреля.