

ДОСТОЕВСКИЙ И РОМАН-ТРАГЕДИЯ

Достоевский кажется мне наиболее живым из всех от нас ушедших вождей и богатырей духа. Сходят со сцены люди, которые были властителями наших дум, или только отходят вглубь с переднего плана сцены, – и мы уже знаем, как определилось их историческое место, какое десятилетие нашей быстро текущей жизни, какое устремление нашей беспокойно ищущей, нашей мятущейся мысли они выразили и воплотили. Так, Чехов кажется нам поэтом сумерек дореволюционной поры. Немногие как бы изъяты в нашем сознании из этой ближайшей исторической обусловленности: так возвышается над потоком времени Лев Толстой. Но часто это значит только, что некий живой порыв завершился и откристаллизовался в непреложную ценность, – а между нами и этим новым, зажегшимся на краю неба, маяком легло еще большее отдаление, чем промеж нами и тем, кто накануне шел впереди и предводил нас до последнего поворота дороги. Те, что исполнили работу вчерашнего дня истории, в некотором смысле ближе переживаемой жизни, чем незыблемые светочи, намечающие путь к верховным целям. Толстой, художник, уже только радуется нас с высот надвременного Парнаса, прозрачной и далекой обители нестареющих Муз. Еще недавно мы были потрясены уходом Толстого из его дома и из нашего общего дома, этою торжественною и заветною разлукою на пороге сего мира и неведомого иного, безусловного и безжизненного, в нашем смысле, мира, которому давно уже принадлежал он. В нашей памяти остался лик совершившейся личности и, вместе с последним живым заветом: «не могу молчать», некое единственное слово, слово уже не от сего мира, о неведомом Боге и, быть может, также неведомом добре, и о цели и ценности безусловной.

Тридцать лет тому назад умер Достоевский, а образы его искусства, эти живые призраки, которыми он населил нашу среду, ни на пядь не отстают от нас, не хотят удалиться в светлые обители Муз и стать предметом нашего отчужденного и безвольного

созерцания. Беспokoйными скитальцами они стучатся в наши дома в темные и в белые ночи, узнаются на улицах в сомнительных пятнах петербургского тумана и располагаются беседовать с нами в часы бессонницы в нашем собственном подполье. Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба, – а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами и, направляя их лучи в наше сердце, жжет нас прикосновениями раскаленного железа. Каждой судороге нашего сердца он отвечает: «знаю, и дальше, и больше знаю»; каждому взгляду поманившего нас водоворота, позвавшей нас бездны он отзывается пением головокружительных флейт глубины. И вечно стоит перед нами, с испытующим и неразгаданным взором, неразгаданный сам, а нас разгадавший, – сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, – вожатый и соглядатай.

Он жив среди нас, потому что от него или через него все, чем мы живем, – и наш свет, и наше подполье. Он великий зачинатель и предопределитель нашей культурной сложности. До него все в русской жизни, в русской мысли было просто. Он сделал сложными нашу душу, нашу веру, наше искусство, создал, – как «Тернер создал лондонские туманы», – т.е. открыл, выявил, облек в форму осуществления – начинающуюся и еще не осознанную сложность нашу; поставил будущему вопросы, которых до него никто не ставил, и нашептал ответы на еще не понятые вопросы. Он как бы переместил планетную систему: он принес нам, еще не пережившим того откровения личности, какое изживал Запад уже в течение столетий, – одно из последних и окончательных откровений о ней, дотоле неведомое миру.

До него личность у нас чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единичный спор и поединок, как у Алеко и Печориных, или бунт скопом и выступление целой фаланги, как у наших поборников общественной правды и гражданской свободы. Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир – и в беседах с которыми по их уединенным логовицам столь многому научился новоявленный Заратустра.

Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей воли-веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание, ни даже от различения между добром и злом, что красота имеет Содомскую бездну, что вера и неверие не два различных объяснения мира, или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных выбирать то или другое, на распутье.

Чтобы так углубить и обогатить наш внутренний мир, чтобы так осложнить жизнь, этому величайшему из Дедалов, строителей лабиринта, нужно было быть сложнейшим и в своем роде грандиознейшим из художников. Он был зодчим подземного лабиринта в основаниях строящегося поколениями храма; и оттого он такой тяжелый, подземный художник, и так редко видимо бывает в его творениях светлое лицо земли, ясное солнце над широкими полями, и только вечные звезды глянут порой через отверстия сводов, как те звезды, что видит Дант на ночлеге в одной из областей Чистилища, из глубины пещеры с узким входом, о котором говорит: «Немного извне доступно было взору, но чрез то звезды я видел и ясными, и крупными необычно».

I. ПРИНЦИП ФОРМЫ

1.

Бросим же взгляд на работу этого Дедала. Его лабиринтом был роман или, скорее, цикл романов, внешне не связанных прагматической связью и не объединенных общим заглавием, подобно составным частям эпопеи Бальзака, но все же сросшихся между собой корнями столь неразрывно, что самые ветви их казались сплетшимися такому, например, тонкому и прозорливому критику, каким был покойный Иннокентий Анненский; недаром последний пытался наметить как бы схематический чертеж, определяющий психологическую и чуть ли не биографическую

связь между отдельными лицами единого многочастного действия, изображенного Достоевским, – лицами-символами, в которых, как в фокусах, вспыхивали идеи-силы, чье взаимодействие и борьбу являл нам этот поэт вечной эпопеи о войне Бога и дьявола в человеческих сердцах. Ибо в новую эпоху всемирной литературы, как это было уже высказано философами, роман сделался основной, всеобъемлющей и всепоглощающей формой в искусстве слова, формой, особенно свойственной переживаемой нами поре и наиболее приближающей наше творчество одиноким и своеобразным художникам к типу всенародного искусства.

Правда, современный роман, даже у его величайших представителей, не может быть признан делом искусства всенародного, хотя бы он стал достоянием и всего народа, потому что он есть творение единоличного творца, принесшего миру свою весть, а не пересказавшего только сладкоречивыми устами, на которые, как это было по легенде с отроком Пиндаром, положили свой мед божественные пчелы, – то, что уже просилось на уста у всех и, по существу, давно было ведомо и желанно всем. Наш роман большого стиля, обнимающий всю народную жизнь и подобный оку народа, загоревшемуся в единоличной душе, но наведенному на весь народ, чтобы последний мог обозреть себя самого и себя осознать, – такой роман я назвал бы, – применяя термин, предложенный рано умершим и даровитейшим французским критиком Геннекеном, – романом демотическим (от слова демос-народ). И тем не менее, этот демотический, а не всенародный роман, этот роман не большого, гомеровского или дантовского, искусства, а того среднего, которое сам Достоевский, говоря о товарищеской плеяде писателей-прозаиков, как он сам, Толстой, Тургенев, Гончаров, Писемский, Григорович, в отличие от «поэтов», как Пушкин и Гоголь, означал скромным и неблагозвучным именем «беллетристики», – тем не менее, говорю я, этот роман среднего, демотического искусства возвышается в созданиях, прежде всего, самого Достоевского до высот мирового, вселенского эпоса и пророчественного самоопределения народной души.

Как могло это случиться с милетскою сказкой, которая, в конце развития античной словесности, дала, правда, не только идиллию о Дафнисе и Хлое, но уже и «Золотого Осла», чтобы в течение средних веков, оторвавшись от низменной действительности, предаться изображению исключительно легендарного и символического мира, отделив от себя в узкий, рядом текущий ручеек все мелочно бытовое и анекдотически или сатирически

забавное? Случилось это потому, что со времени Боккачио и его «Фиаметты» росток романа принял прививку могущественной идейной и волевой энергии – глубокореволюционный яд индивидуализма. Личность в средние века не ощущала себя иначе, как в иерархии соборного соподчинения общему укладу, долженствовавшему отражать иерархическую гармонию мира божественного; в эпоху Возрождения она оторвалась от этого небесно-земного согласия, почувствовала себя одинокою и в этом надменном одиночестве своеначальною и самоцельною. Соборный состав как бы расплылся, сначала в сознании передовых людей, наиболее смелых и мятежных, хотя еще и не измеривших до конца всех последствий и всей глубины самочинного утверждения автономной личности; впоследствии же расплылся он и в исторических судьбах народов, что было ознаменовано в 1789 г. провозглашением прав человека.

Напрасно «рыцарь печального образа» делает героическую попытку восстановить старую рыцарскую цельность мирозерцания и жизнеустроения: сам мир восстает, с одобрения Сервантеса, против личности, выступившей под знаменем вселенской идеи, и поборник ветхой соборности оказывается на самом деле только индивидуалистом, одиноким провозгласителем «неразделенного порыва», – тот, кто посвятил свою жизнь служению не во имя свое, обличается, как самозванный и непрошенный спаситель мира во имя свое; трагическое обращается в комическое, и пафос разрешается в юмор. Роман делается с тех пор знаменосцем и герольдом индивидуализма; в нем личность разрабатывает свое внутреннее содержание, открывает Мексики и Перу в своем душевном мире, приучается сознавать и оценивать неизмеримость своего микрокосма. В романе учится она свободно мыслить и чувствовать, «мечтать и заблуждаться», философствовать жизнью и жить философией, строить утопии несбыточного бытия, неосуществимой, но вожденной гражданственности, прежде же всего учится любить; в любовном переживании познает она самое себя в бесконечной гамме притекающих со дня на день новых восприятий жизни, новых чувствований, новых способностей к добру и злу. Роман становится референдумом личности, предъявляющей жизни свои новые запросы, и вместе подземною шахтою, где кипит работа рудокопов интимнейшей сферы духа, откуда постоянно высылаются на землю новые находки, новые дары сокровенных от внешнего мира недр. Сама пестрота приключений служит орудием обеспечения за лич-

ностью внешнего пространства для ее действенного самоутверждения, а изображение быта орудием сознания, а через то и преодоления быта. Роман является или глашатаем индивидуалистического беззакония, поскольку ставит своим предметом борьбу личности с упроченным строем жизни и ее наличными нормами, или выражением диктуемого запросами личности нового творчества норм, лабораторией всяческих переоценок и законопроектов, предназначенных частично или всецело усовершенствовать и перестроить жизнь.

Таким роман дожил через несколько веков новой истории и до наших дней, всегда оставаясь верным зеркалом индивидуализма, определившего собою с эпохи Возрождения новую европейскую культуру; и, конечно, ему не суждено, как это еще недавно предсказывали лжепророки самонадеянной критики, эти птицегадатели, гадающие о будущем по полету вдруг пролетевшей стаи птиц или по аппетиту кур, клюющих или отвергающих насыпанное зерно, – конечно, не суждено ему, роману, измельчать и раздробиться в органически не оформленные и поэтически неместительные рассказы и новеллы, как плугу не суждено уступить свое место поверхностно царапающей землю сохе, но роман будет жить до той поры, пока созреет в народном духе единственно способная и достойная сменить его форма-соперница – царица-Трагедия, уже высылающая в мир первых вестников своего торжественного пришествия.

2.

Перечитывая Достоевского, ясно узнаешь литературные предпочтения и средства, изначала вдохнувшие в него мечту о жизни идеально желанной и любовь к утопическим перспективам на горизонте повествования: это Жан-Жак Руссо и Шиллер. Что-то заветное было подслушано Достоевским у этих двух гениев: не то, чтобы он усвоил себе всецело их идеал, но часть их энтузиазма и еще более их мировосприятия он глубоко принял в свою душу и претворил в своем сложном и самобытном составе. Внушения, воспринятые от Руссо, предрасположили ум юноши и к первым социалистическим учениям; он осудил потом последние, как попытки устроиться на земле без Бога, но первоначальных впечатлений от Руссо забыть не мог, не мог забыть грезы о естественном рае близких к природе и от природы добрых людей, золотой грезы, которая еще напоминает о себе –

и тем настойчивее, чем гуще застилают ясный лик неискаженной жизни большие городские туманы – и в «Сне смешного человека», и в «Идиоте», и даже, как ни странно сказать, в некоторых писаниях старца Зосимы.

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью Землею
Он вступил в союз навек.

Эти строки из Шиллера наш художник повторяет с любовью. Шиллеров дифирамбический восторг, его «поцелуй всему миру» во имя живого Отца «над звездами», – та вселенская радость о Земле и Боге, которая нудит Дмитрия Карамазова воспеть гимн, и именно словами Шиллера, – все это было, в многоголосом оркестре творчества Достоевского, непрестанно звучащее арфой мистического призыва: «sursum corda». Из чего видно, что мы утверждаем, собственно, не присутствие подлинной стихии Руссо и Шиллера в созданиях Достоевского, а своеобразное и вполне самостоятельное претворение в них этой стихии. Можно догадываться, что и из сочинений Жорж-Санд Достоевский, назвавший ее «предчувственницей более счастливого будущего», учился – чему? – мы бы сказали: больше всего «идейности» в композиции романов, их философической и общественной остротности, всему, что сближает их, в самом задании, с типом романа-теоремы.

Но чисто формальная сторона избранного, или, точнее, созданного Достоевским литературного рода испытала иные влияния. Здесь его предшественниками являются писатели, придавшие роману чрезвычайно широкий размах и зорко заглянувшие в человеческое сердце, реалисты-бытописатели, не пожертвовавшие, однако, человеком для субботы, внутренним образом личности для изображения среды, ее обусловившей, и обобщенной картины нравов: гениальный, ясновидящий Бальзак, о котором еще семнадцатилетний, Достоевский пишет: «Бальзак велик, его характеры – произведения ума вселенной, целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человека», – и неглубоко заглядывающий, но чувствующий глубоко и умеющий живописать такими глубокими тонами Диккенс. Если Диккенс кажется нам важным для изучения колорита Достоевского, то, с другой стороны, сочности и эффектам колорита

учили его романтики – Гофман и, быть может, Жан-Пауль-Рихтер. От них же мог он усвоить и много других приемов, им излюбленных, как пристрастие к неожиданным встречам и столкновениям странных людей, при странных стечениях обстоятельств, к чрезвычайному вообще в самих людях, в их положениях и в их поведении, к непредвиденным и кажущимся не всегда уместными излияниям чувств, обнажающим личность невзначай до глубины, к трагическому и патетическому юмору, наконец, ко всему фантастическому, что Достоевский подчас как бы с трудом удерживает в границах жизненного правдоподобия.

О влиянии отечественной словесности, несмотря на заявление самого Достоевского, что вся плеяда беллетристов, к которой он причислял и себя, есть прямое порождение пушкинской поэзии, – я не упоминаю, так как связь его с великими русскими предшественниками кажется мне лишь общеисторической, а не специально технической: здесь соприродность душ и преемство семейного огня, здесь закономерное и все более широкое осознание нами залежей нашего народного духа и его заветов, здесь последовательное раскрытие внутренних сил и тяготений нашего национального гения: здесь органический рост, а не воздействие извне привходящего начала. О Пушкине говорил Достоевский в силу вдохновенной веры, что нам нужно только развить намеки Пушкина на присущее ему целостное созерцание русской жизни и русской души, чтобы окончательно постичь себя самих, как народную личность и народную участь.

Что касается Гоголя, мне представляются Достоевский и Гоголь полярно противоположными: у одного лики без души, у другого – лики душ; у гоголевских героев души мертвы или какие-то атомы космических энергий, волшебные флюиды, – а у героев Достоевского души живые и живучие, иногда все же умирающие, но чаще воскресающие или уже воскресшие; у того красочно-пестрый мир озарен внешним солнцем, у этого – тусклые сумерки обличают теплящиеся, под зыбкими обликами людей, очаги лихорадочного горения сокровенной душевной жизни. Гоголь мог воздействовать на Достоевского только в эпоху «Бедных Людей». Тогда «Шинель» была для него откровением; и достаточно припомнить повесть «Хозяйка», чтобы измерить всю силу внушения, воспринятого от Гоголя-стилиста чуждым ему по духу молодым рассказчиком, в период до ссылки. Напротив, роман Лермонтова, с его мастерскою пластикой глубоко задуманного характера, с его идейною многозначительностью и

зорким подходом к духовным проблемам современности, не мог не быть одним из определяющих этапов в развитии русского романа до тех высот трагедии духа, на какие вознес его Достоевский.

3.

Новизна положения, занятого со времени Достоевского романом в его литературно-исторических судьбах, заключается именно в том, что он стал, под пером нашего художника, трагедией духа. Эсхил говорит про Гомера, что его, Эсхилово, творчество есть лишь крохи от Гомерова пира. Илиада возникла, как первая и величайшая трагедия Греции, в ту пору, когда о трагедии еще не было и помина. Древнейший по времени и недостижимый по совершенству памятник европейского эпоса был внутренне трагедией, как по замыслу и развитию действия, так и по одушевляющему его пафосу. Уже в Одиссее исконная трагическая закваска эпоса истощилась. Та эпическая форма, которую мы называем романом, развиваясь все могущественнее (в противоположность героическому эпосу, который после Илиады только падал), восходит в романе Достоевского до вмещения в свои формы чистой трагедии.

Эпос по Платону, смешанный род, отчасти повествовательный, или известительный, – там, где певец сообщает нам от себя о лицах действия, о его обстановке и ходе самих событий, – отчасти подражательный, или драматический, – там, где рассказ рапсода прерывается многочисленными и длинными у Гомера монологами или диалогами действующих лиц, чьи слова в прямой речи звучат нам как бы через уста вызванных чарами поэта масок невидимой трагической сцены. Итак, по мысли Платона, лирика и эполира, с одной стороны, обнимающая все, что говорит поэт от себя, и драма – с другой, объемлющая все то, что поэт намеренно влагает в уста других лиц, суть два естественных и беспримесных рода поэзии, эпос же совмещает в себе нечто от лирики и нечто от драмы. Эта смешанная природа эпоса объяснима его происхождением из первобытного синкретического искусства, где он еще не был отделен от музыкально-оркестрического священного действия и лицедействия. Таково историческое основание, в силу которого мы должны рассматривать роман-трагедию не как искажение чисто эпического романа, а как его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав. Каковы же,

однако, признаки, оправдывающие наше определение романа Достоевского, как романа-трагедии?

Трагичен по существу, во всех крупных произведениях Достоевского, прежде всего, сам поэтический замысел. «Die Lust zu fabuliren» – самодовлеющая радость выдумки и вымысла, ткущая свою пеструю ткань разнообразно сцепляющихся и переплетающихся положений, – когда-то являлась главной формальной целью романа; и в этом фабулизме эпический сказочник, казалось, всецело находил самого себя, беспечный, словоохотливый, неистощимо изобретательный, меньше всего желавший и хуже всего умевший кончить рассказ. Верен был он и исконному тяготению сказки к развязке счастливой и спокойно возвращающей нас, после долгих странствий на ковре-самолете, в привычный круг, домой, идеально насыщенных многообразием жизни, отразившейся в тех зеркальных маревах, что стоят на границе действительности и сонной грезы, и исполненных нового, здорового голода к восприятию впечатлений бытия более молодому и свежему. Пафос этого беззаботного, «праздномыслящего», по выражению Пушкина, фабулизма, быть может, навсегда утрачен нашим усложненным и омраченным временем; но самим фабулизмом, говоря точнее, – его техникой, Достоевский жертвовать не хотел и не имел нужды.

Подобно творцу симфоний, он использовал его механизм для архитектоники трагедии и применил к роману метод, соответствующий тематическому и контрапунктическому развитию в музыке, – развитию, излучинами и превращениями которого композитор приводит нас к восприятию и психологическому переживанию целого произведения, как некоего единства. В необычайно, – казалось бы, даже чрезмерно развитом и мелочно обстоятельном прагматизме Достоевского нельзя устранить ни одной малейшей частности: в такой мере все частности подчинены, прежде всего, малому единству отдельных перипетий рассказа, а эти перипетии, в свою очередь, группируясь как бы в акты драмы, являются железными звеньями логической цепи, на которой висит, как некое планетное тело, основное событие, цель всего рассказа, со всеми его многообразными последствиями, со всею его многозначительною и тяжеловесною содержательностью, ибо на этой планетной сфере снова сразились Ормузд и Ариман, и катастрофически совершился на ней свой апокалипсис и свой новый страшный суд.

Роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что все его развитие спешит к трагической катастрофе. Он отличается от трагедии только двумя признаками: во-первых тем, что трагедия у Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании; во-вторых, тем, что вместо немногих простых линий одного действия мы имеем перед собою как бы трагедию потенцированную, внутренне осложненную и умноженную в пределах одного действия: как будто мы смотрим на трагедию в лупу и видим в ее молекулярном строении отпечатление и повторение того же трагического принципа, какому подчинен весь организм. Каждая клеточка этой ткани есть уже малая трагедия в себе самой; и если катастрофично целое, то и каждый узел катастрофичен в малом. Отсюда тот своеобразный закон эпического ритма у Достоевского, который обращает его создания в систему напряженных мышц и натянутых нервов, что делает их столь утомительными и вместе столь властными над нашу душу. Отсюда вытекают и несомненные недостатки этих произведений, как творений искусства: «жестокий талант» запрещает нам радость и наслаждение; мы должны исходить до конца весь *Inferno*, прежде чем достигнем отрады и света в «трагическом очищении».

Очищением (катарсис) должна была разрешаться античная трагедия: в древнейшую пору это очищение понимали в чисто религиозном смысле, как блаженное освящение и успокоение души, завершившей круг внутреннего мистического опыта, действительно приобщившейся таинствам страстного служения Дионису – богу страдающему. Аристотель, желая основать эстетику самое по себе, избегая привносить в нее элементы религиозного чувствования, изображает катарсис, как целительное освобождение души от хаотической смуты поднятых в ней со дна действием трагедии аффектов, преимущественно аффектов страха и сострадания. Ужас и мучительное сострадание могут существенно поднимает у нас со дна души жестокая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но к очищению приводит нас всегда, запечатлевая этим подлинность своего художественного действия, – как бы мы ни принимали «очищение», это понятие, о содержании которого столько спорили, но которое, тем не менее, знакомо по непосредственному опыту всем нам.

Оно знакомо нам, если, хоть раз в жизни, мы вернулись домой, после некоего торжественного и соборного потрясения, с ясным, как благодатная лазурь после пронесшейся грозы, сознанием, что не понапрасну только что хлынули из наших глаз потоки слез и, все израненное, судорожно сжималось наше сердце, – не напрасно потому, что в нас совершилось какое-то неизгладимое событие, что мы стали отныне в чем-то иными и жизнь для нас чем-то иною навек и что какое-то неуловимое, но осчастливливающее утверждение смысла и ценности, если не мира и Бога, то человека и его порыва, затеплилось звездой в нашей, от чего-то жертвенно отрешившейся и тем уже облагороженной, что-то принявшей и в муках зачавшей, но уже этим богатой и оправданной души. И так творчески сильно, так преобразительно катартическое облегчение и укрепление, какими Достоевский одаряет душу, прошедшую с ним через муки ада и мытарства чистилища до порога обителей Беатриче, что мы все уже давно примирились с нашим суровым вожатым, и не ропщем более на трудный путь.

Не это можно назвать недостатком, и не будет признано несовершенством то, что есть условие воскресительного свершения. Но недостатком манеры нашего гениального художника можно назвать однообразие приемов, которые кажутся как бы прямым перенесением условий сцены в эпическое повествование: искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; преднамеренное сталкивание их; ведение диалога менее свойственное действительности, нежели выгодное при освещении рамп; изображение психологического развития также сплошь катастрофическими толчками, порывистыми и иступленными оказательствами и разоблачениями, на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия, чистыми «*coups de théâtre*», – и, в тот период, когда истинно-катастрофическое еще не созрело и наступить не может, предвосхищение его в карикатурах катастрофы – сценах скандала.

5.

Так как по формуле Достоевского (также сценической по существу) все внутреннее должно быть обнаружено в действии, он неизбежно приходит к необходимости воплотить антиномию,

лежащую в основе трагедии, – в антиномическом действии; оно же в мире богов и героев, с которыми имела дело античная трагедия, оказывается большею частью, а в людском мире и общественном строе всегда и неизбежно – преступлением. Катастрофу-преступление наш поэт должен, по закону своего творчества, объяснить и обусловить трояко: во-первых, из метафизической антиномии личной воли, чтобы видно было, как Бог и дьявол борются в сердцах людей; во-вторых, из психологического прагматизма, т.е. из связи и развития периферических состояний сознания, из цепи переживаний, из зыби волнений, приводящих к решительному толчку, последнему аффекту, необходимому для преступления; в-третьих, наконец, из прагматизма внешних событий, из их паутинного сплетения, образующего тончайшую, но мало-помалу становящуюся нерасторжимой ткань житейских условий, логика которых неотвратимо приводит к преступлению. Присовокупим, что это тройное объяснение человеческой судьбы отражено, кроме того, в плане общественном, так что сама метафизика личной воли оказывается органически связанной с метафизикою воли соборной или множественной воли целых легионов богоборствующего воинства.

Этот «*maestro di color che sanno*», – мастер и первый из надежных ведением, если речь идет о глубинах человеческого сердца, – вышеопределенным тройным исследованием причин преступления наглядно и жизненно являет нам тайну антиномического сочетания обреченности и вольного выбора в судьбах человека. Он как бы подводит нас к самому ткацкому станку жизни и показывает, как в каждой ее клеточке пересекаются скрещенные нити свободы и необходимости. Метафизическое его изображение имманентно психофизическому; каждый волит и поступает так, как того хочет его глубочайшая, в Боге лежащая или Богу противящаяся и себя от Него отделившая, свободная воля, и кажется, будто внешнее поверхностное воление и волнение всецело обусловлены законом жизни, но то изначальное решение, с Богом ли быть или без Бога, каждую минуту сказывается в сознательном согласии человека на повелительное предложение каких-то бесчисленных духов, предписывающих ступить сюда, а не туда, сказать то, а не это. Ибо, при раз сделанном метафизическом выборе, поступить иначе, в каждом отдельном случае, и нельзя, сопротивление просто неосуществимо, а первоначальный выбор неизменен, если раз он совершился, так как

он не в разумении и не в памяти, а в самом существе человеческого я может освободить его и от его свойства: тогда человек теряет душу свою, отпускает от себя душевный лик свой и забывает имя свое; он продолжает дышать, но ничего своего уже не желает, утонув в мировой или мирской соборной воле, в ней растворяется всецело и из нее мало-по-малу опять как бы собирается, осаждается в новое воплощенное я, гость и пришлец в своем старом доме, в дождавшемся прежнего хозяина прежнем теле. Этот возродительный душевный процесс, на утверждении и предвкушении которого зиждилась в древности чистая форма Дионисовой религии и который составляет центральное содержание мистического нравоучения в христианстве, Достоевский умел, насколько это дано искусству, воплотить в образах внутреннего перерождения личности, и все же лишь так, что мы узнаем растение по плодам его, но из намеков на благодатную тайну сокровенного роста понять ее иначе не можем, как путем интуитивного вникновения, по малым и частным подобиям собственного сердечного опыта. Достоевский же здесь свидетель верный, говорящий о том, что, как человек, пережил сам.

Ибо не то важно, осудил ли он или нет и в какой мере осудил разумом свое прежнее самоопределение до каторги, признал ли себя в душе виновным или же осужденным невинно: важно одно, что он страстно пожелал освободиться от прежнего свойства своей личности и что насильственно наложенное на него обезличие помогло ему в его тайном деле жертвенного расточения души своей, позволило ему отторгнуться от своего я, внутренне умереть, экстатически испытать на деле, что значат слова Леопарди: «И сладко мне крушение в этом море», и слова Гете: «Охотно личность согласится исчезнуть, дабы обрести себя в беспредельном, ибо в том, чтобы отдать себя без остатка, есть наслаждение». И он испытал это наслаждение до того блаженства, каким начинались его припадки эпилепсии.

6.

Но из вышеразвитого вытекали опять-таки некоторые формальные особенности творчества, вовсе нежелательные с точки зрения отвлеченно эстетической. Сюда относятся и дикая или тихая иступленность, присущая большинству выводимых Достоевским лиц, и чрезмерное преобладание свойственного трагедии патетического начала вообще над спокойным объективизмом эпоса, и – вследствие той роли, какую играет в жизни

по Достоевскому преступление, – односторонне криминалистическая постройка романов. Необходимость с крайнею обстоятельностью и точностью представить психологический и исторический прагматизм событий, завязывающихся в роковой узел, приводит к почти судебному протоколизму тона, который заменяет собой текучую живопись эпического строя. Вместо согретого мечтательною беспечною повествования, заставляющего ощущать приятность бескорыстного, бесцельного созерцания, поэт ни на минуту не оставляет приемов делового отчета и осведомления. Так достигает он иллюзии необычайного реалистического правдоподобия, безусловной достоверности, и ею прикрывает чисто поэтическую, грандиозную условность создаваемого им мира, не такого, как мир действительный, в нашем повседневном восприятии, но так ему соответствующего, с таким ясновидением угаданного в его соотношениях с миром реальным, что сама действительность как бы спешила отвечать этому Колумбу человеческого сердца обнаружением предвиденных и как бы predeterminedных им явлений, дотоле таившихся за горизонтом.

Иллюзия соразмерности с ритмом и рельефом действительности скрадывает от глаз читателя и почти угрожающую громаду колоссальной фантазии русского Шекспира; а за умышленно прозаическим и протокольным слогом обычно не замечают необычайной, можно сказать, неизбежной точности и могучей лепки великолепно выразительного и адекватного предмету языка, – быть может, неприятно отразившего говор среднего, городского люда, но ценного уже своею освободительною энергией, своим мятежом против условных литературных ужимок, чопорной гладкости и притворства. Вывод из этих наблюдений над внешними покровами созданий Достоевского, над его стилем, был бы, однако, не полон, если бы мы не приняли в расчет одного могущественного приема изобразительности, при помощи которого романист умеет превратить протокол уголовного следствия в живую ткань чисто поэтического – и притом романтического по своему наряду – рассказа. Достоевский не только колорист, но и колорист-импрессионист. В этом он подобен Рембрандту. Припомним слова Бодлэра:

Больница скорбная, исполненная стоном,
Распятые на стене страдальческой тюрьмы –
Рембрандт!.. Там молятся на гноище зловонном,
Во мгле, пронизанной косым лучом зимы.

Льва Толстого можно было бы, напротив, сравнить скорее с пленэристами в живописи: так все у него светло по окраске, даже нет в этих светлых пятнах той отчетливости, какая достигается менее равномерно распределенным освещением, – так все купается в рассеянном свете, ни на минуту не позволяющем сосредоточиться на частной форме до забвения просторов окружающего целого. Достоевский, подобно Рембрандту, весь в темных скоплениях теней по углам замкнутых затворов, весь в ярких озарениях преднамеренно брошенного света, дробящегося искусственными снопами по выпуклостям и очертаниям впадин. Его освещение и цветовые гаммы его света, как у Рембрандта, лиричны. Так ходит он с факелом по лабиринту, исследуя казематы духа, пропуская в своем луче сотни подвижных в подвижном пламени лиц, в глаза которых он вглядывается своим тяжелым, обнажающим, внутрь проникающим взглядом.

Толстой поставил себя зеркалом перед миром, и все, что входит в зеркало, входит в него: так хочет он наполниться миром, взять его в себя, сделать его своим посредством осознания и, в сознании преодолев, отдать людям и самый мир, через него прошедший, и то, чему он научился при его прохождении, – нормы отношения к миру. Этот акт отдачи есть вторичный акт, акт заботы о мире и любви к людям, понятой, как служение; первичный акт был чистым наблюдением и созерцанием. Внутренний процесс, лежащий между этими двумя актами отношения к миру, был процессом обесцвечивания красок жизни, отвлечением постоянного от преходящего, общего и существенного от частного и случайного: для норм нужно только общее и постоянное, оно же признается насущным и единственно нужным. В этом процессе многосоставное явление разлагается на свои элементы; из этих простых элементов строится образ жизни, подчиненный правилу; в заключение – жизни наличной противопоставляется мериллом искусственно опрошенная жизнь.

Иной путь Достоевского. Он весь устремлен не к тому, чтобы вобрать в себя окружающую его данность мира и жизни, но к тому, чтобы, выходя из себя, проникать и входить в окружающие его лики жизни; ему нужно не наполниться, а потеряться. Живые существа, доступ в которые ему непосредственно открыт, суть не вещи мира, но люди, – человеческие личности; ибо они ему реально соприродны. Здесь энергия центробежных движений человеческого я, оставляющая дионисийский пафос характера, вызывает в гениальной душе такое осознание самой себя до

своих последних глубин и издревле унаследованных залежей, что душа кажется самой себе необычайно многострунной и все вмещающей; всем переживаниям чужого я она, мнится, находит в себе соответствующую аналогию и, по этим подобиям и чертам родственного сходства, может воссоздать в себе любое состояние чужой души. Дух, напряженно прислушивающийся к тому, как живет и движется узник в соседней камере, требует от соседа немногих и легчайших знаков, чтобы угадать недосказанное, несказанное.

Потребность и навык настороженного внимания, зоркого взглядывания делают Достоевского похожим на человека со свечком в руках. Разведчик и ловец в потемках душ, он не нуждается в общем озарении предметного мира. Намеренно погружает он свои поэмы как бы в сумрак, чтобы, как древние Эриннии, выслеживать и подстергать в ночи преступника, и таиться, и выжидать за выступом скалы, и вдруг, раскинув багровое зарево, обличить бездыханное, окровавленное тело и вперившего в него неотводный, помутнелый взор бледного, иступленного убийцу. Муза Достоевского, с ее экстатическим и ясновидящим проникновением в чужое я, похожа вместе на обезумевшую Дионисову мэнэду, устремившуюся вперед, «с сильно бьющимся сердцем», – и на другой лик той же мэнэды – дочь Мрака, ловчую собаку богини Ночи, змееволосую Эриннию, с искаженным лицом, чуткую к пролитой крови, вещую, неумолимую, неусыпимую мстительницу, с факелом в одной и бичом из змей в другой руке.

II. ПРИНЦИП МИРОСОЗЕРЦАНИЯ

1.

Естественное отношение личности к миру есть отношение субъекта к объекту. Отсюда первоначальное побуждение к подчинению и использованию окружающих человека вещей и лиц, мало-по-малу ограничиваемое, однако, сначала утилитарною моралью, наконец, моралью альтруистической. Первый взгляд на мир есть взгляд наивного идеализма, при котором объект – бессознательно – полагается частью содержания первоначально утверждающегося субъекта. Развитие людских взаи-

моотношений, вырабатывая правовые и нравственные начала, приводит с собою эпоху наивного реализма. Альтруистическая нравственность развивается на почве последнего и, укореняясь в нем, сохраняет для человека реалистическое чувство мира на практике, тогда как отщепившееся от практического разума познание приводит человека, как познающего, снова к безысходному идеализму. Таково и современное сознание.

Опасность идеализма заключается в том, что человек, отучившийся в действии полагать окружающее исключительно своим объектом, – в акте познания, тем не менее, полагает все лишь своим объектом и через то неизбежно приходит к признанию себя самого единственным источником всех норм. Познание, став чисто идеалистическим, провозглашает всеобщую относительность признаваемых или еще только имеющих быть признанными ценностей; личность оказывается замкнутою в своем одиночестве и либо отчаявшеюся, либо горделиво торжествующей апофеозу своей беспочвенности. Об опасности такого всемирного идеализма говорит Достоевский в эпилоге «Преступления и Наказания», под символом «какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язвы, идущей из глубины Азии на Европу»... Тут мы читаем, между прочим:

«Никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали это зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований. Целые селения, целые города заражались и сумашествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал себе руки. Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге. Оставили самые обыкновенные ремесла, потому что всякий предлагал свои мысли и свои поправки, и не

могли согласиться; остановилось земледелие... Спаслись во всем мире могли только несколько человек; это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто не видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса».

Так припоминает свой недавний бред спасенный Раскольников, «уже выздоравливая». Этот бред есть лишь обобщенное последствие его собственного, недавнего самоутверждения в одиноком сверхчеловеческом своеначалии, поставившем весь мир только объектом его, как единственного субъекта познания и действия. Так выступает Достоевский поборником мирозерцания реалистического. Каково же существо этого защищаемого им реализма?

Зиждется этот реализм, очевидно, не на познании, потому что познание всегда будет полагать познаваемое только объектом, а познающего только субъектом познания. Не познание есть основа защищаемого Достоевским реализма, а «проникновение»: недаром любил Достоевский это слово и произвел от него другое, новое – «проникновенный». Проникновение есть некий *transcensus* субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект. Это – не периферическое распространение границ индивидуального сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви. Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: «ты еси». При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей все содержание моего собственного бытия, чужое бытие перестает быть для меня чужим, «ты» становится для меня другим обозначением моего субъекта. «Ты еси» – значит не «ты познаешься мною, как сущий», а «твое бытие переживается мною, как мое», или: «твоим бытием я познаю себя сущим». *Es, ergo sum*. Альтруизм, как мораль, конечно, не вмещает в себе целостности этого внутреннего опыта: он совершается в мистических глубинах сознания, и всякая мораль оказывается по отношению к нему лишь явлением производным.

Глубоко чувствуя, что такое проникновение лежит вне сферы познавательной, Достоевский является последовательным борником инстинктивно-творческого начала жизни и утвердителем его верховенства над началом рациональным. В ту эпоху, когда, подобно тому, что было в Греции в пору софистов, начал приобретать господство в теоретической сфере образ мыслей, полагающий все ценности лишь относительными, – Достоевский не пошел, как Толстой, по путям Сократа на поиски за нормою добра, совпадающего с правым знанием, но, подобно великим трагикам Греции, остался верен духу Диониса. Он не обольщался мыслью, что добру можно научить доказательствами и что правильное понимание вещей, само собою, делает человека добрым, но повторял, как обаянный Дионисом: «ищите восторга и исступления, землю целуйте, прозрите и ощутите, что каждый за всех и за все виноват, и радостью такого восторга и постижения спасетесь».

Повторяю, что, на мой взгляд, идеалистическое противоположение личности и мира, как субъекта и объекта, должно быть признано естественным состоянием человека, как познающего. Реализм, понятый в вышераскрытом смысле, прежде всего – деятельность воли, качественный строй ее напряжения (*tonos*), и лишь отчасти некое иррациональное познание. Поскольку воля непосредственно сознает себя абсолютной, она несет в себе иррациональное познание, которое мы называем верой. Вера есть голос стихийно-творческого начала жизни; ее движения, ее тяготения безошибочны, как инстинкт.

Пасомы Целями родимыми,
К ним с трепетом влечемся мы –
И, как под солнцами незримыми,
Навстречу им цветом из тьмы.

Реализм Достоевского был его верою, которую он обрел, потеряв душу свою. Его проникновение в чужое я, его переживание чужого я, как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержало в себе постулат Бога, как реальности, реальнейшей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: «ты еси». И то же проникновение в чужое я, как акт любви, как последнее усилие в преодолении начала индивидуации, как блаженство постижения, что «всякий за всех и за все виноват», – содержало в себе

постулат Христа, осуществляющего искупительную победу над законом разделения и проклятием одиночества, над миром, лежащим во грехе и в смерти. Мое усилие все-же бессильно, мое «проникновение» все-же лишь относительно, и стрела его не вонзается в свою цель до глубины. Но оно не лжет; «верь тому, что сердце скажет», – повторял Достоевский за Шиллером; пламень сердца есть «залог от небес». Залог чего? Залог возможности абсолютного оправдания этих алканий человеческой воли, этой тоски ее в узах разлуки по вселенскому соединению в Боге. Итак, человек может вместить в себе Бога. Или сердце мое лжет, или Богочеловек – истина. Он один обеспечивает реальность моего реализма, действительность моего действия и впервые осуществляет то, что смутно сознается мною, как существенное, во мне и вне меня.

И нельзя было, при предпосылке такого реализма в восприятии и переживании чужого я, рассуждать иначе, как Достоевский, утверждавший, что люди, эти сыны Божии, воистину должны истребить друг друга и самих себя, если не знают в небе единого Отца и в собственной братской среде – Богочеловека Христа. Поистине, тогда весь реализм падает и обращается в конечный идеалистический солипсизм: натянутый лук воли, спускающий стрелу моей любви в чужое я, напрасно окрылил стрелу, и, описав круг, она вонзается в меня самого, пронесаясь в пустом пространстве, где нет реальнейшего, чем я сам, я – тень сна и вовсе не реальность, пока вишу в собственной пустоте, хотя и держу в себе весь мир и всех, подобных мне, призрачных богов. Тогда, подобно Кириллову в «Бесах», – единственно достойное меня дело есть убить самого себя и с собою убить весь содержимый мною мир.

2.

Таким образом, утверждение или отрицание Бога становится для Достоевского воистину альтернативой «быть или не быть»: быть ли личности, добру, человечеству, миру – или не быть им. Ему чужд был такой ход осознания субъектом его собственного содержания: «я есмь; бытие мое основано на правде-истине и правде-справедливости, на нормах познания и воли, находящихся между собою в такой гармонии, что истина и добро суть тождественные понятия; бытие мое становится истинным бытием, если строй этой гармонии ничем не нарушен в моем сознании

и определяет собою все проявления моей личности в жизни; начало этой гармонии я сознаю в себе, как дыхание Бога, из чего уверяюсь в Его бытии, независимом от моего бытия, но мое бытие обуславливающим; божественную часть моего бытия я сознаю в себе бессмертною». Такой путь разумения свойствен был Льву Толстому.

Путь Достоевского, этого сильнейшего диалектика, но диалектика лишь *post factum* и в процессе возведения метафизических надстроек над основоположениями внутреннего опыта, – не может быть представлен в виде логических звеньев последовательного познания. В его духовной жизни есть тот же катастрофизм, как и в его созданиях. Быть может, в ту минуту, когда он стоял на эшафоте и глядел в глаза ставшей пред ним в упор смерти, совершилось в нем какое-то внезапное и решительное душевное изменение, какая-то благодатная смерть, за которую немедленно и неожиданно последовала пощада, данная телесной оболочке жертвы. Годы каторги и ссылки были как бы пеленами, связывавшими новорожденного человека, оберегавшими нужное ему, для полноты перерождения, внешнее обезличие. В те минуты ожидания смерти на эшафоте внутренняя личность упредила смерть и почувствовала себя живою и сосредоточенною в одном акте воли уже за ее вратами. Личность была насильственно оторвана от феноменального и ощутила впервые существенность бытия под покровом видимости вещей, из коей сотканы ограды воплощенного духа.

Внутреннее я как бы переместило с тех пор свое седалище в личности. В человеке, не возрожденном так, как возрожден был Достоевский, его истинное я кажется спящим в каком-то лимбе, в оболочках и тканях, облекающих плод, носимый матерью во чреве. Смерть, как повивальная бабка, высвободила младенца из этих слепых вместилищ, из чревных глубин воплощения, но оставила его, в земной жизни, как бы соединенным пуповиною с материнским лоном, пока последний час жизни не рассек и этой связи. Средоточие сознания кажется у Достоевского отныне иным, чем у других людей. Он сохранил в себе внешнего человека, и даже этот внешний человек отнюдь не представляется наблюдателю ни нравственно очищенным от исконных темных страстей, ни менее, чем прежде, эгоистически само-утверждающимся. Но все творчество Достоевского стало с тех пор внушением внутреннего человека, духовно рожденного, переступившего через грань, – в мироощущении которого трансцендент-

ное для нас сделалось имманентным, а имманентное для нас в некоторой своей части трансцендентным. Личность была раздвоена на эмпирическую, внешнюю, и внутреннюю, метафизическую. Из глубины того сознания, откуда раждалось его творчество, он ощущал и себя самого, внешнего, отделенным от себя и живущим самостоятельной жизнью двойником внутреннего человека. Обычно у мистиков этот процесс сопровождается, если не истощением, то глубоким пересозданием, очищением, преобразованием внешнего человека. Но это дело святости не было провиденциальной задачей пророка-художника.

Оставив внешнего человека в себе жить, как ему живется, он предался умножению своих двойников под многоликими масками своего, отныне уже не связанного с определенным ликом, но вселикого, всечеловеческого я. Ибо внутреннее я, освобождаясь решительно от внешнего, не может чувствовать себя раздельным от общечеловеческого я со всем его содержанием, и видит в бесконечных формах индивидуации только разные образы и условия своего облечения в плоть, своего нисхождения в закон мира видимого. Слово: «ничто человеческое мне не чуждо» – только тогда бывает реальной правдой, когда во мне родилось я, отчужденное от всего человеческого и во мне самом. Отсюда все дальнейшие откровения Достоевского о чужом я, об одиночестве личности, о спасительности соборного сознания, о Боге и о христианстве, о тайне Земли и благодати восторга, о касаниях к мирам иным и т. д. суть только попытки сообщить миру, хотя бы отчасти и смутными намеками, – то, что разверзлось перед ним однажды в катастрофическом внутреннем опыте и что время от времени напоминало о себе в блаженных предвкушениях мировой гармонии перед припадками эпилепсии, – этой, как говорила древность, священной болезни, имеющей силу стирать в сознании грань между нашими переживаниями реализма и идеализма и делать на мгновение мир, представляющийся нам внешним, нашим внутренним миром, а наш внутренний мир – внешним и нам чуждым.

3.

Так внутренний опыт научил Достоевского тому различению между эмпирическим характером человека и метафизическим, умопостигаемым его характером, которое, идя по следам Канта, философски определил Шопенгауэр. Свяznego, теоретического

развития этой мысли в творениях Достоевского мы, конечно, не находим, хотя в его высказываниях о грехе и ответственности, о существе преступления, как действия и как внутреннего самоопределения, о природе зла и т.д., вышеуказанное различие предполагается, да и не может быть чуждым онтологическому пафосу исследователя «всех глубин души человеческой». Но в поэтическом изображении характеров различие это проведено с такою отчетливостью, какой мы не встретим у других художников, и оно-то придает необычайный рельеф светотени и исключительную остроту постижения картинам душевной жизни в романах Достоевского.

Я уже упомянул, что человеческая жизнь представляется им в трех планах. Огромная сложность прагматизма фабулистического, сложность завязки и развития действия служит как бы материальной основой для еще большей сложности плана психологического. В этих двух низших планах раскрывается вся лабиринтность жизни и вся зыбучесть характера эмпирического. В высшем, метафизическом плане нет более никакой сложности, там последняя завершительная простота последнего или, если угодно, первого решения, ибо время там как бы стоит: это царство – верховной трагедии, истинное поле, где встречаются для поединка, или судьбища, Бог и дьявол, и человек решает суд для целого мира, который и есть он сам, быть ли ему, т.-е. быть в Боге, или не быть, т.-е. быть в небытии. Вся трагедия обоих низших планов нужна Достоевскому для сообщения и выявления этой верховной, или глубинной, трагедии конечного самоопределения человека, его основного выбора между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию. Внешняя жизнь и тревожнения души нужны Достоевскому только, чтобы подслушать через них одно, окончательное слово личности: «да будет воля Твоя», или же: «моя да будет, противная Твоей».

Поэтому весь сложный сыск этого метафизического судьи и небесного следователя ведется с одной целью: установить состав метафизического преступления в преступлении эмпирическом; и выводы этого сыска оказываются подчас иными, нежели итоги исследования земной вины. Так, в романе «Братья Карамазовы» виновным в убийстве представлен не Смердяков-убийца, который как-бы вовсе не имеет метафизического характера и столь безволен в высшем смысле, что является пустым двойником, отделяющимся от Ивана, но Иван, обнаруживающий конечную грань своей умопостигаемой воли в своем маловерии;

маловерие же его есть признак его умопостигаемого слабоволия, ибо он одновременно знает Бога и, как сам говорит, принимает Его, но не может сказать: «да будет воля Твоя», принимает Его созерцательно и не принимает действенно, не может сделать Его волю своей волею, отделяет от Него пути свои, отвращается от Него и, не имея других дорог в бытии, кроме Божиих, близится к гибели. Метафизическое слабоволие обуславливает слабость и колебания ноуменального самоощущения личности и отражается в интеллекте как мучительное сомнение в бессмертии души.

«В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения. – А может ли быть он во мне решен, решен в сторону положительную? продолжал странно спрашивать Иван Федорович, все с какою-то необъяснимой улыбкой смотря на старца. – Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную; сами знаете это свойство вашего сердца, и в этом вся мука его. Но благодарите Творца, что дал вам сердце высшее, способное такую мукой мучиться, горняя мудрствовать и горних искати, наше бо жительство на небесех есть. Дай вам Бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит Бог пути ваши».

Но это его тайное дело, глаз на глаз с Богом; явное же повсюду по Божьему суду, который чудесно осуществляется в суде темных мужичков, «за себя постоявших и покончивших Митеньку» – по судебной ошибке (ибо он, фактически, не отцеубийца), – постигает Дмитрия: за что? за то, что он пожелал отцу смерти. Как же относится это пожелание к категориям умопостигаемой воли, где все феноменальное исчезает вместе со всею зыбью мгновенно сменяющихся волнений и вожделений жизни земной, где есть только Да или Нет перед лицом Бога? Очевидно, что все существо Дмитрия не говорит, а поет, как некий гимн и вечную аллилуя, «Да» и «Аминь» Творцу миров. Он не может отвергнуться Бога, потому что в Боге лежит то, что в нем истинное бытие, Божья воля есть его истинная воля; но все же его внутреннее существо погружено в Бога не всецело, часть его я волит иначе и ограничивает своим противлением другую волю этого я, которая есть воля к Богу, т.-е. воля Божья, воля Сына к Отцу, она же воля Отца к Сыну. Эта вне Бога лежащая, страстная

часть внутреннего существа Дмитрия должна очиститься страданием и не страдать не может, потому что страдает все, отделившееся от Бога и утверждающее свое бытие вне Его, Который есть все бытие, – т.-е. вне бытия. Так внешняя человеческая несправедливость, происходящая от слепоты людской, является орудием божественной справедливости; слепота познания оканчивается ясновидением инстинкта.

Здесь мы касаемся существа трагедии, изображаемой Достоевским. Трагедия, в последнем смысле, возможна лишь на почве миросозерцания глубоко реалистического, т.-е. мистического. Ибо для истинного реализма существует, прежде всего, абсолютная реальность Бога, и многие миры реальных сущностей, к которым, во всей полноте этого слова, принадлежат человеческие личности, рассматриваемые, таким образом, не как неустойчивые и вечно-изменчивые явления, но как недвижимые, вневременные ноумены. Трагическая борьба может быть только между действительными, актуальными реальностями; идеалистической трагедии быть не может.

Трагедия Достоевского разыгрывается между человеком и Богом и повторяется, удвоенная и утроенная, в отношениях между реальностями человеческих душ; и, вследствие слепоты оторванного от Бога человеческого познания, возникает трагедия жизни, и начинается трагедия борьбы между божественным началом человека, погруженного в материю, и законом отпавшей от Бога тварности, причем человек или, как Дмитрий, впадает в противоречие с самим собою, высшим и лучшим, или, как «идиот» – князь Мышкин, воспринимающий мир в Боге и не умеющий воспринять его по закону жизни, становится жертвою жизни.

4.

Когда говорят «искусство для искусства», этим хотят утвердить такую автономность и самоцельность искусства, при которой оно не только не служит никакой другой сфере культурного творчества, но и не опирается ни на какую другую сферу. Но некогда искусство и служило религии, и всецело на нее опиралось. Если бы возможно было оторвать искусство от религии, оно – говорят защитники связи между искусством и религией – зачало бы, будучи отторгнутым от своих корней. Как бы то ни было, прежде всего представляется вопрос: возможен ли самый

отрыв? И здесь решающий голос принадлежит трагедии. Она говорит: нет, невозможен. В самом деле: трагедия основана на понятии вины, понятие же вины не может быть реально обосновано иначе, как на реальности мистической. В противном случае вина перестает быть трагической виной и даже виной вообще, а лишь столкновением воли – воли законодательной и воли мятежной, т.-е. помогающей стать, в свою очередь, законодательной. Посредством понятия вины все трагическое в искусстве погружается в область, внеположную искусству.

Древние выводили трагическую вину из трех мистических корней. Иногда она была проявлением неисповедимой воли судеб: человек совершал поступок, отягчавший его виной, как орудие рока. Гектор должен был убить Патрокла, чтобы пасть, по закону возмездия, от руки Ахилла; и Ахилл должен был убить Гектора, чтобы погибнуть в свою очередь. Троянцы должны были нарушить договор с греками, подтвержденный священной клятвой, чтобы Троя могла быть разрушена; они не хотят нарушать договора, но сама Афина принуждает одного из них, Пандора, пустить стрелу в ахейский стан. Эдип должен жениться на неузнанной им матери, чтобы ослепнуть и родить от нее сыновей, которые убьют друг друга. Второе обоснование вины в античной трагедии есть предпочтение одного божества другому, неумение или нежелание благочестиво и гармонически совместить в своей душе приятие и почитание всех божеств, всех божественных воль и энергий мира. Целомудренный Ипполит, верный девственной Артемиде, гибнет за отвержение сладостных чар Афродиты. Троя рушится по вине Париса, который похитил Елену потому, что раньше предпочел Афродите воинственной Афине и семейственной Гере. Третий корень вины лежит, по видимому, в самом появлении на свет; это уже мысль той эпохи, когда Анаксимандр провозгласил, что индивидуумы гибнут, платя возмездие за вину своего возникновения. Так гибнет у Софокла Антигона, «противорожденная», не имевшая права родиться дочерью своего брата – Эдипа. Но в этом случае жестокость богов к личности человеческой есть только земная личина, таящая от мира, что безвинная жертва – их излюбленное чадо. Героический подвиг Антигоны – возвышенное мученичество за исповедание божественного закона, начертанного на незримых скрижалях духа и высшего, чем писанный закон государств: этим избранникам неба памятнее его заветы, нежели тем, чье воплощение – легкая вина, ибо они от мира сего и неба не хотят,

как и небо их не хочет. Но горе отцу, что поднял руку на воздвигнутую богам Ифигению: ее жертвенное заклятие ему отомстится рукою жены, которая падет за это от руки сына. Так плелась в религиозном мирозерцании эллинов трагическая цепь вины и отмщения.

В новой истории трагедия почти отрывается от своих религиозных основ, и потому падает. Один возвышается в ней несомненный гений – Шекспир, чье дивное творчество вобрало в себя энергию целой плеяды Елисаветинской эпохи; но и о нем можно сказать, что не трагедия его, как действие, велика, а велик он сам – гений-сердцеведец, вызыватель и воплотитель призраков, коим не суждено умереть, несравненный художник трагических переживаний, но не трагических частей. Но он зато и не отлучился всецело от древней Мельпомены: доказательством служит Гамлет, герой новых пересказов старинной «Орестии», которого вина лежит в его рождении и борьба которого – борьба с тенями подземного царства. Новая трагедия, из трех вышеизложенных постижений вины в древности, усвоила себе самое человеческое, наименее мистическое: идею предпочтения одного божества другому, что она перевела на наш язык, как одностороннюю отдачу души во власть одной страсти, одной воле.

Каково же обоснование вины у Достоевского? Менее всего останавливает художника излюбленная новыми трагиками тема – тема всепоглощающей страсти, хотя и она глубоко разработана им, например, в «Подростке», в типе Рогожина (из романа «Идиот»), наконец, в типе Дмитрия Карамазова. Идея вины, лежащей в самом воплощении, предстает нам в романе «Идиот»: поистине вина Мышкина в том, что он, как Фауст, в начале второй части поэмы Гете, отвратился, ослепленный, от воссиявшего солнца и пожелал лучше любоваться его отражениями в опоясанном радугами водопаде жизни. Он пришел в мир чудачком, иностранцем, гостем из далекого края, и стал жить так, как воспринимал жизнь; мир же воспринимал он и вблизи, как издали, когда он словно видел его в сонной грезе движущимся в Боге, а отпавший мир оказался вблизи повинным своему закону греха и смерти; и этого чуждого восприятия вещей Мышкиным мир не понял и не простил, и самого созерцателя Платоновой идеи правильно обозвал «идиотом». Остается третья античная идея – идея рока и обреченности: этой идее христианский мистик, естественно, противопоставляет свою, отличающуюся от нее лишь высотой восхождения к метафизической первопричине.

То, что в глазах древних являлось неисповедимым предопределением судьбы, Достоевский возводит к сверхчувственному поединку между Богом и духом зла из-за обладания человеческою душой, которая или обращается к Богу – и тогда в течение всей жизни хранит в глубине своей чувствование Его, веру в Него, – или же уходит от Него – тогда в течение всей жизни не может Его припомнить, не может, хотя бы и хотела верить, и говорила о вере, в Него уверовать, чувствует себя одинокою и замкнутою от мира, висящею в пустоте, и грезящею этот мир, и ненавидящей тягостную грезу, и в отчаянии пронзающею обступившие ее враждебные лики грезы, и утомленною откуда-то навязанным ей кошмаром, и ищущею стряхнуть его конечным погружением в небытие.

Так для Достоевского путь веры и путь неверия – два различных бытия, подчиненных каждое своему отдельному внутреннему закону, два бытия гетерономных, или разно-закономерных. И эта двойственная закономерность обуславливает два параллельных ряда соотносительных последствий, как в жизни личности, так и в истории. Ибо целые эпохи истории и поколения людей, по Достоевскому, метафизически определяют себя в Боге или против Бога, в вере или неверии, и отсюда проистекает сообщество в заблуждении, вине и возмездии, и Вавилонский столп продолжает строиться, потому что языки еще не смешались, как это напророчено было эпилогом «Преступления и Наказания», вследствие невозможности согласиться и такой замкнутости каждого отдельного внутреннего опыта и постижения, при коей взаимопроникновение душ в любви прекращается окончательно. Во всем, что представлялось Достоевскому не соборным единением душ, согласившихся к действию во имя Бога или на основе веры в Бога, но механическою кооперацией личностей, отъединенных внутренне одна от другой неверием в общую связь сверхличной религиозной реальности, – личностей, только условившихся, во имя самоутверждения каждой и в целях общей выгоды, работать сообща, для осуществления своего человеческого, пока еще могущего сплотить их в одном усилии идеала, – Достоевский последовательно и беспощадно осуждал, как демоническое притязание устроиться на земле без Бога: изображению метафизической основы богоборства в сообщничестве безбожного мятежа посвящен роман «Бесы».

Мы уже видели, что логическим последствием непризнания божественной реальности в истории является, по Достоевскому,

всеобщая дисгармония, братоубийственная анархия, самоистребление и взаимоистребление людей. Поэтому дальновидные люди сознают всю настоящую потребность как-то устроиться. Осуществление равенства без Бога есть путь к последней катастрофе, к «антропофагии», если на пути к срыву не станут мудрейшие и могущественнейшие волею, чтобы подчинить все человечество, с помощью «тайны и авторитета», своей деспотической опеке. Тогда они одни понесут на себе все отчаяние обезбоженного мира и его бессмысленного бытия в небытии, всю скорбь и муку конечного постижения пустоты, зияющего Ничто, а остальное человечество, обманутое и утешенное, будет впервые счастливо. Быть с Великим Инквизитором – вот завет, вот долг истинных спасителей человечества, вот их крест, превышающий свою славою крест Голгофы – при том предположении, если Бога нет. Это – последний вывод неверия на призрачных путях призрачной любви. Ибо не призрачна любовь только в Боге, и все пути вне Бога – только ложный и пагубный призрак, пустое отражение реального бытия в созданном вокруг себя личностью, чрез ее отпадение от Бога, небытия.

5.

Мы видим, что идея вины и возмездия, эта центральная идея трагедии, есть и центральная идея Достоевского, все творчество которого, после Сибири, кажется одним художественным раскрытием и одним религиозным исповеданием единой мысли о единой дилемме человека и человечества: быть ли, т.-е. с Богом, или не быть, т.-е. мнить себя сущим – без Бога. Так как вина и возмездие суть, прежде всего, понятия нравственной философии, то исследуются они, прежде всего, этически в «Преступлении и Наказании», чтобы в рамках того же романа быть рассмотренными уже и метафизически; а в эпилоге к роману мы встретили, собственно, и гносеологическое исследование о последних выводах уединенного познания. Любопытно сравнить этот роман, ставящий свою центральную для Достоевского идею вины и возмездия, с другим классическим нашим романом, эпиграфом к которому его автор взял библейские слова: «Мне отмщение, и Аз воздам». Итак, в «Анне Карениной» Лев Толстой поставил себе ту же проблему.

При сравнении этих двух параллельных обработок одной и той же темы бросается, прежде всего, в глаза то различие, что у

Достоевского за виною и возмездием следует спасение преступника, через нравственное и духовное перерождение, а у Толстого вина (очевидно, виновною он разумеет Анну) ведет к гибели, нравственное же высветление является плодом нормального и здорового жития, которое противопоставляется житию ненормальному и нездоровому, ведущему сначала к вине, а от вины к самоубийству. В чем вина Раскольникова, и каковы первопричины его спасения, – ибо не вина спасает и не возмездие само по себе, но отношение к вине и возмездию, обусловленное первоосновами личности, по природе своей способной к такому отношению? Значит, Раскольникову изначально было родным сознание священных реальностей бытия, и только временно затемнилось для него их лицезрение: временно ощутил он себя личностью, изъятою из среды действия божеского и нравственного закона, временно отверг его и пожелал дерзновенно отвратить горделивую усладу преднамеренного отъединения и призрачного сверхчеловеческого своеначалия, измыслил мятеж и надумал беспочвенность, искусственно отделившись от материнской почвы (что символизировано в романе отношением его к матери и словами о поцелуе Матери-Земле). Раскольников и старуху убил только для того, чтобы произвести опыт своего идеалистического самодовления, и на этом опыте убедился, что дозвлет себе не может. Переживание любви, будучи переживанием мистического реализма и мистически реальным общением с Матерью-Землей, помогает ему, в лице Сони, воскресить в своей душе «виденья первоначальных чистых дней».

В чем вина Анны, и отчего она гибнет? Исконная оторванность от земли обращает с детства в ее сознании мир в пеструю фантазмагорию быстро сменяющихся явлений, которые она ищет только сделать для себя усладительными. Есть у нее одна реальность – ее сын, но она и этой единственной реальности изменяет. Мир для нея только данность восприятия; данность обращается против субъекта, нарушившего правое отношение между собою и данностью. Данность должна стать материею для правой объективации субъекта, который напечатлеивает на ней свои правые нормы и этим возводит ее из хаоса в космос: таково идеалистическое нравоучение. Не для того данность мира дана субъекту, чтобы служить орудием его самоутверждения в чисто субъективной сфере. Но так именно Левин сначала живет, и постольку жизнь его сходствует с жизнью Анны. Только он, по природе своей, ближе к земле, ему доступнее реалистическое

чувствование земли; а любовь к Кити еще укрепляет этот реализм переживания. Тем не менее, в сознании своем он идеалистичен, как сам Толстой, и, как Толстой, реалистичен подсознательно. Инстинкт ведет его по правому пути; в его сознании это отражается, как императив правой объективации. Чувство закона правой объективации субъективного содержания, подчиненного выработанным во внутреннем опыте нормам, есть чувство божественной актуальности в человеческой душе, неопределенное чувствование Бога, как энергии: Левин понимает, что жить нужно «по-божьи».

«Вера ли это?» спрашивает себя Достоевский в разборе романа, исследуя душевное состояние Левина.

«Он (Левин) сам себе радостно задает этот вопрос: неужели это вера? Надобно полагать, что еще нет. Мало того, вряд ли у таких, как Левин, может быть окончательная вера. – Левин любит себя называть народом... Мало одного самомнения или акта воли, да еще столь причудливой, чтобы захотеть и стать народом. А веру свою он разрушит опять, разрушит сам».

Но не смешиваются ли здесь две существенно разные точки зрения? Разве «народ» и «вера» – тождественные понятия? Очевидно, вера для Достоевского – только мистический реализм, в выше раскрытом смысле. Он глубоко коренится в инстинктивно-творческом начале жизни. Человек, не отрешившийся от идеалистического познания, может быть лишь близок к вере подсознательно. Его познанию она пребудет только «постулатом». Один «народ» – верен тому инстинкту, и кто верен ему, лишь тот от стихии народа. Слова «интеллигенция» и «народ» суть для Достоевского, прежде сего, транскрипция переживаний идеализма и реализма в русской душе.

Так родственны между собою оба великих произведения и так различны. Из реалистического переживания и проникновения у Достоевского вытекает иной, по форме, призыв, чем из идеалистического познания, оплодотворенного подсознательным реалистическим инстинктом, у Толстого. Толстой говорит: будь полезен людям, ты им нужен. Достоевский говорит: люди полезны тебе, пусть тебе будут они нужны воистину. Толстой приглашает к нравственному служению чрез общественное единение; Достоевский – чрез служение жизненное к единению со-

борному, т.-е. в мистическом смысле церковному. Тот заповедует: научись у людей правой жизни, правой объективации человеческого я, а потом и других ей учи делом; постигни мудрость мудрейших – мудрейшие суть простые – и будь сам прост. Достоевский не так: «смирись, гордый человек», т.-е. выйди из своего уединения; «послужи», т.-е. соединишься жизненно с людьми, – чтобы тебе спастись. Ты еще горд, и потому не мудр; твоя мудрость – только твоя сложность. Будь мудр, как змея, мудрость которой есть ее жизнь; будь сложным до единства в сложности и до тесноты в ней. Такая мудрость сделает тебя простым душой, как голуби, и ты будешь одно с простыми душой, которые эту голубиною простотой мудры, как змеи.

Любовь к людям у Толстого проистекает из чувства душевного здоровья и определяется отсюда, как сострадательное участие; у Достоевского любовь, прежде всего, средство выздоровления и то сочувствие, энергия которого проявляется не столько в сострадании, сколько в сорадовании. Отсюда у него этот дар живописать сверхличную радость и ощущать сверхличный восторг, – дар, которому нет равного по силе и остроте у других наших поэтов. Начало же этого радования всегда – проникновение к Земле.

6.

То, что было охарактеризовано выше, как реалистическое переживание, или внутренний опыт мировой мистической реальности, имеет свою постоянную основу ощущение женственного в мире, как вселенской живой сущности, как Души Мира. Реалист мистический – тот, кто знает Мать-владычицу, желанную Невесту, вечную Жену, и в ее многих ликах узнает единый принцип, обращающий впервые феномены в действительные символы истинно сущего, воссоединяющий разделенное в явлении, упраздняющий индивидуацию и, вместе, опять ее зачинающий, вынашивающий и лелеющий, как бы в усилиях достичь все неудавшейся, все несовершенной гармонии между началом множественности и началом единства. Реалист мистический видит Ее в любви и в смерти, в природе и в живой соборности, творящей из человечества – сознательно ли, или бессознательно для личности – единое вселенское тело. Чрез посвящение в таинство смерти Достоевский был приведен, повидимому, к познанию этой общей тайны, как Дант чрез проникновение в заветную святыню любви. И как Данту чрез любовь открылась

смерть, так Достоевскому – через смерть – любовь. Этим сказано, что обоим раскрылась и Природа, как живая душа.

По ощущению природы у Достоевского мы можем измерить и проверить его мистический реализм. Парадоксально чуждаясь искони общепринятого у поэтов обычая и сладостного обряда украшать свои вымыслы описаниями природы, Достоевский как бы наложил на себя запрет выступать «природы праздным соглядатаем», по выражению Фета. Он как бы считает недолжным наблюдать ее и отражать в зеркале отделившегося от нее духа: ему хотелось бы только приникать к Земле и ее целовать. Очень редко позволяет он себе упомянуть о природе, и всегда с целью указать в нужные и торжественные минуты на ее вечную, недвижимую символику. Так, в эпилоге «Преступления и Наказания» он живописует мимоходом степи кочевников, чтобы окончательно противопоставить заблуждениям оторвавшейся от Земли, мятущейся человеческой личности безличную Азию, изначальную колыбель человечества, с доселе пасущимися на ее древних пастбищах стадами Авраама. Так, в одно огромное, по своему содержанию, и священное мгновение в жизни Алеши поэт заставляет нас, вместе с ним, созерцать звездное небо. Так, однажды, над темным петербургским переулком теплится звездочка, когда внизу мечется, как сорвавшаяся с неба падучая звезда, какая-то беспомощная и затравленная девочка. Так, в том же «Сне смешного человека», – «ласковое, изумрудное море» целует берега «с любовью явной, видимой, почти сознательной». Так, хаотически шевелится ночной осенний парк над сценой убийства Шатова.

Но Достоевский не живописец внешних явлений и ликов вообще: он ищет запечатлеть внутреннее обличье людей и в природе хотел бы раскрыть нам только ее душу; а Природа не имеет психологии переменчивой и зыбкой, как человек, и только человеческому идеализму может казаться в этом отношении человекоподобной. Душа ее – не модальность поверхностных переживаний, а субстанциальность мистических глубин. В откровениях старца Зосимы приподымаются мгновениями завесы, скрывающие эту таинственную жизнь. Да еще дурочка, Марья Тимофеевна, в «Бесах», разоблачает перед нами, своим детским языком, в символах своего ясновидения, неизреченные правды.

«А по-моему, говорю, Бог и природа есть все одно». – Они мне все в один голос: «вот на!» Игуменья рассмеялась,

зашепталась о чем-то с барыней, подозвала меня, приласкала, а барыня мне бантик розовый подарила, – хочешь покажу? Ну, а монашек стал мне тут же говорить поучение, да так это ласково и смиренно говорил, и с таким, надо быть, умом; сижу я и слушаю. «Поняла ли?» спрашивает. «Нет, говорю, ничего я не поняла, и оставьте, говорю, меня в полном покое». Вот с тех пор они меня одну в полном покое оставили, Шатушка. А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: «Богородица что есть, как мнишь?» «Великая Мать, отвечаю, упование рода человеческого». «Так, говорит, Богородица – великая Мать Сыра Земля есть, и великая в том для человека заключается радость. И всякая тоска земная, и всякая слеза земная – радость нам есть; а как напоишь слезами под собою землю на пол аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет; таково, говорит, есть пророчество». Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор, на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу. И вот, я тебе скажу, Шатушка... ничего-то нет в этих слезах дурного; и хотя бы и горя у тебя никакого не было, все равно слезы твои от одной радости побегут. Сами слезы бегут, это верно. Уйду я, бывало, на берег к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой наша острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору, обращусь я лицом к востоку, припаду к земле, плачу, плачу и не помню, сколько времени плачу, и не помню я тогда, и не знаю я тогда ничего. Встану потом, обращусь назад, а солнце заходит, да такое большое, да пышное, да славное, – любишь ты на солнце смотреть, Шатушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру, как стрела, бежит, узкая, длинная, длинная, и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров – совсем, как есть, пополам его перережет; и как перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и все вдруг погаснет. Тут и я начну совсем тосковать, тут вдруг и память придет; боюсь сумрака, Шатушка, и все больше о своем ребеночке плачу».

Ребеночек-то только воображаемый; но без грезы и скорби о ребеночке не была бы полна идеальная жизнь этой женской

души, отразившей в себе, как в зеркале, душу великой Матери Сырой Земли. Устами дурочки говорит у Достоевского о чем-то неизреченном и единственно чаемом, о своем солнечном Женихе и о грустной славе его двойника и пустого престола, зримого солнца, – душа Земли и, именно, русская ипостась ее – душа земли русской. Нечто интимное, как тоска покинутой женщины, и священнотайинственное, как смиренные глубины души народа-богоносца, звучит в песенке Марии Тимофеевны:

Мне не надобен нов-высок терем,
Я останусь в этой келейке,
Уж я стану жить-спасатися,
За тебя Богу молитися.

Эти песенные слова, быть может, самое нежное, что сказал Достоевский о сокровеннейших тайниках нашей народной души, – ее любви и тоски, ее веры и надежды, ее отречения и терпения, ее женской верности, ее святой красоты. О! речь идет не о подвиге и подвижничестве нашем на историческом поприще, не о мужественности нашей и ее долге дерзновения и воинствования в жизненном действии и в творчестве духовном. Речь идет о мистической психике народной стихии нашей – о заветной тайне нашей душевности.

По легенде Дивеевского монастыря в Сарове, Богоматерь вошла в пустынь и очертила ограду своей обители на будущие времена. Так, по древнему гимну, многострадальная мать Деметра вошла, после долгих скитаний по земле, в округу Элевсина и затворилась в священный затвор, полагая этим основание будущих таинств. Так ушла русская душа, душа земли нашей и народа нашего, в смиренный затвор, с незримою святней своего богоразумения и обручального кольца своего, которым обручилась она со Христом. В своей отшельнической тишине следует она молитвенною мыслью за славой и падениями возлюбленного – человеческого мира, дерзающего и блуждающего гордого человеческого духа, и ждет, пока напечатлеется на нем лик Христов, пока возлюбленный придет к ней в образе Богочеловека.