

А. Ю. ДОРСКИЙ

**ДОСТОЕВСКИЙ КАК ТРАГИК :
ВЕРСИЯ ВЯЧ. ИВАНОВА**

«Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как „романа-трагедии” кажется нам неверным. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом», — утверждал в своей известной работе М. М. Бахтин.¹ «Всякому ясно, что, когда, например, поэт-символист Вяч. Иванов, хорошо знакомый с настоящей греческой трагедией, приписывал сущность трагедии романам Достоевского, это была метафора», — вторит ему С. С. Аверинцев.² Задача настоящей статьи не в рассмотрении деталей скрытой полемики между поэтом и точкой зрения этих весьма авторитетных исследователей,³ а в выяснении причин, в начале XX в. сделавших прочтение Достоевского как трагика возможным и желательным. Причины эти могут быть трех родов: во-первых, идейный контекст эпохи; во-вторых, особенности мировоззрения интерпретатора; и наконец, основания, содержащиеся в самом интерпретируемом тексте. Сосредоточимся на двух первых и, не рассматривая текст Достоевского как таковой, попробуем прочесть его глазами Вяч. Иванова.

Идейный контекст

В 1910 году известный критик А. А. Измайлов, подводя литературные итоги первого десятилетия нового века, писал: «Анекдот перестал интересовать, и писательство становится истинным слу-

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 12.

² Аверинцев С. С. Жанр как абстракция и жанры как реальность // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. М., 1989. С. 11.

³ См. об этом: Котрелев Н. К проблеме диалогического персонажа: (М. М. Бахтин и Вяч. Иванов) // *Cultura e memoria: Atti del terzo Simposio Internazionale dedicato a V. Ivanov*. Firenze, 1988. Т. 2. S. 93—104; Грабар М. М. Бахтин и Вяч. Иванов: Литературоведческий диалог или взаимное непонимание // *V. Ivanov: Russischer Dichter-europaischer Kulturphilosoph*. Heidelberg, 1993. S. 204—209; Йованович М. Вяч. Иванов и Бахтин // Там же. С. 223—239; Terras V. Vachtin or Ivanov? // Там же. S. 344—348.

жением трагическому».⁴ Причины актуализации трагического — что бы ни имел в виду Измайлов — скрываются, на мой взгляд, не в кризисных явлениях экономической или политической жизни, а главным образом — в чувстве богооставленности, охватившем Европу в конце XIX в. «Сократ, Платон, добро, гуманность, идеи — весь сонм прежних ангелов и святых, оберегавших невинную человеческую душу от нападений злых демонов скептицизма и пессимизма, бесследно исчезает в пространстве, и человек пред лицом своих ужаснейших врагов впервые в жизни испытывает то страшное одиночество, из которого его не в силах вывести ни одно самое преданное и любящее сердце. *Здесь-то и начинается философия трагедии*».⁵ Начинается и богостроительство.

Однако осанне еще надлежит пройти через глубины страдания. «Я ждал страданья столько лет...» (М. Волошин).⁶ После Шопенгауэра, Кьеркегора, Ницше оно стало пониматься как единственный путь к познанию. Мазохистские алкания «серебряного века» с их далеко неэсхилловской по существу идеей «через страдания — к знанию», через муки — к любви (что принципиально противоположно потребности принять муку во имя уже обретенной любви) грозили интеллигенту «русского религиозного ренессанса» потерей перспективы и замыканием в обыкновенном гедонизме, когда мазохизм является оборотной стороной садизма и очень легко в него переходит.

Образчик такого перевертыша дает нам В. В. Розанов: «С преступлением вскрывается один из этих темных родников наших идей и ощущений, и тотчас вскрываются перед нами духовные нити, связывающие мироздание и все живое в нем. Знание этого-то именно, что еще закрыто для всех других людей, и возвышает в некотором смысле преступника над этими последними. Законы жизни и смерти становятся ощутимыми для него, как только, переступив через них, он неожиданно чувствует, что в одном месте перервал одну из таких нитей, и, перервав, — как-то странно сам погиб. То, что губит его, что *можно ощущать, только нарушая*, — и есть в своем роде „иной мир, с которым он соприкасается“; мы же только предчувствуем его, угадываем каким-то темным знанием».⁷

⁴ Измайлов А. А. Помрачение божков и новые кумиры. М., 1910. С. 8. Обширный список цитат, доказывающих особую актуальность категории трагического в начале XX в., см.: Мескин В. А. Кризис сознания и русская проза конца XIX—начала XX века: Пособие по спецкурсу. М., 1997; Ваняшова М. Г. 1) Нам остается только имя... Ярославль, 1993; 2) Феномен трагедии в русской литературно-художественной критике первой трети XX века: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1994.

⁵ Шестов Л. Достоевский и Ницше: (Философия трагедии). СПб., 1903. С. 87.

⁶ Волошин М. А. Избранные стихотворения. М., 1988. С. 48.

⁷ Розанов В. В. Мысли о литературе. М., 1989. С. 83.

Преступление, пострадавшим в котором является сам преступник, делающее возможным прорыв к сокровенному знанию, требовало адекватных форм художественного творчества. Одна за другой следовали театральные постановки греческих трагедий; после исчезновения в конце XIX в. трагедии как жанра русской литературы вновь появляются драмы, определяемые авторами как трагедии. В вечном модернистском разрыве между желанием быть единственными и неповторимыми и одновременно укорененными в традиции основателями новых традиций художники «серебряной» эпохи остро нуждались в идоле, предначертавшем путь великой трагедии, однако не создавшем ее, оставив это задание своим ничтожным ученикам.

И здесь как нельзя кстати оказывается и «розовое христианство» (К. Леонтьев), и «жестокий талант» (Н. Михайловский).

На самой заре нового века (1901—1902) вышел двухтомник Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский», в котором впервые отчетливо прозвучало определение романов Достоевского как трагических. В 1901 году в статье «Иван Карамазов как философский тип» С. Н. Булгаков, если и не употребил слова «трагедия» применительно к роману в целом, то избрал его как ключ для понимания отдельных эпизодов и образа Ивана. В 1903 году книгой «Достоевский и Ницше : (Философия трагедии)» Мережковскому вторил Л. Шестов. Попытки постановки романов Достоевского на сцене вызвали ожесточенные споры о самой возможности переноса романа на театральные подмостки. Сторонники сценичности Достоевского увидели в его произведениях скрытую трагедию.

Замечательно утверждение М. Волошина: «Русская трагедия возникнет из Достоевского». Поэт исходит из того, что «для трагедии необходимы заранее данные характеры, основные коллизии и трагический исход, потому что внимание зрителя должно быть сосредоточено не на событиях и лицах, предполагаемых всенародно известными, а на трагической борьбе, которая разными путями приводит к одному и тому же концу — трагической гибели».⁸ Миссия Достоевского поэтому — познакомить будущего зрителя с мифом, который ляжет в основу трагедии. И тут же Волошин проводит убийственную для его теории аналогию, усматривая в «Братьях Карамазовых» русских Атридов. Но если это так, то роль русского писателя сводится почти к нулю: он знакомит читателя с тем, что уже давно известно.

Пожалуй, именно эти размышления Волошина демонстрируют всю правоту С. С. Аверинцева: если интерпретировать творчество Достоевского исключительно в свете античных образцов, характеристику «роман-трагедия» можно принять только как метафору.⁹

⁸ Волошин М. А. Лики творчества. М., 1988. С. 367.

⁹ Аверинцев С. С. Жанр как абстракция... С. 11.

Однако для Иванова это не метафора и не плод слишком вольного употребления слишком туманного термина. Чтобы понять это, нужно определить основные характеристики трагического в ивановском мировоззрении.

Трагическое в эстетике Вяч. Иванова

Для поэта трагическое выражает грех свободного деяния как реализации конфликта между единичностью человеческого самосознания и всеобщностью бытия, при этом подлинное бытие принадлежит, разумеется, Богу. В авторском предисловии к трагедии «Прометей» Иванов называет свое произведение, призванное репрезентировать жанр в его сущностных чертах, «трагедией титанического начала, как первородного греха человеческой свободы».¹⁰

Ключевым для понимания ивановской концепции греха является понятие индивидуации, которое вопреки Аристотелю и Аквинату и вслед за Шеллингом толкуется Ивановым не как утверждение неповторимой индивидуальности всякой вещи (тем более не как своеобразие духовного мира личности), а как утверждение замкнутости вещи в ее единичности. Таким образом, подчеркивается не положительный (приобретение особенности), а отрицательный (отталкивание от не-я) аспект принципа индивидуации. В так понятой индивидуации сталкиваются бытие, возможное лишь как абсолют (ибо во всяком неабсолютном состоянии имеет место небытие именно того, чего «не достает до абсолюта»), и человеческое Я, возможное лишь как частность.

Индивидуация противоречива в своем определении. Она есть борьба Я за бытие с Бытием, с Тем, Кто один обладает всей его полнотой, Кто один может сказать о Себе: «Аз есмь Сущий». Индивидуация есть стремление присвоить Божественное Бытие, как и вообще бытие всякого, за кем подозревается обладание хотя бы каким-то его (Бытия) аспектом. Таким образом, любовь к жизни осуществляется в индивидуации как враждебность ко всему живому. Самоопределяющееся Я оказывается перед невозможностью собственного существования.

Но человек и есть невозможное существо: в нем слиты единичность и всеобщность. Любое разрешение конфликта между ними в парадигматике поэта греховно, ибо ведет либо к богоборчеству (пониманию человека как Бога), либо к рабству (пониманию человека как вещи), и то, и другое есть разные стороны и итоги индивидуации и оборачиваются полным отрицанием и Бога, и вещи, и человека. Поэтому всякое человеческое действие греховно в своем существе: «Грех — свершенье».¹¹

¹⁰ Иванов В. И. Собр. соч.: В 6 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 157.

¹¹ Иванов В. И. Прометей. М., 1919. С. VII.

Отрицание за человеком способности на негреховный поступок не является, однако, для Иванова синонимом негативной оценки любого человеческого действия. Более того, если учесть безусловно оправдательный приговор, выносимый Ивановым человеку, — последний объявляется Сыном Божиим,¹² — то должен быть оправдан и грех. Это оправдание является залогом дальнейшего развития трагедии, приводящего к катарсису.

Эмоциональное разделение греха на грех «отрицательный» — не ведущий к спасению — и грех «положительный» — ведущий к спасению — заметно прежде всего в различении греха и богоборчества. Грех всегда и несомненно оценивается автором негативно (хотя в статье «О русской идее», например, Иванов показывает, что Другой — народ может найти в грехе и хорошее, и хотя сам поэт на сторону Другого не становится, но косвенным образом выявляет новое и в своем отношении к греху). Иное дело — богоборчество. Это термин, более любимый Ивановым, ибо при сохранении отрицательности приобретает смысл восстания против необоримой силы и, следовательно, некоторой положительности в форме отрицательности, а именно положительности утверждения Другого по отношению к Богу (Я, человека, Люцифера) в форме отрицания Бога. Но этими смыслами, скрытыми в самом слове «богоборчество», отнюдь не исчерпывается ивановская трактовка термина.

Утверждая себя преемником античной традиции, мыслитель проводит различение богоборчества на правое и неправое. Неправое ограничивается отрицанием Бога во имя мира и явлено Великим инквизитором. Правое же, приемля мир, хотя бы и «во зле лежащий», зла в мире не приемлет, т. е. и сам мир утверждает как творение Божие. «Христос поэмы (о Великом инквизиторе. — А. Д.) не приемлет безмолвием, не приемлет покорством, поцелуем борется за свой мир и осуществляет его самым своим существованием. Истинно сущий истинно волит; волящий воистину — воистину творит. И знает творящий, что сам по себе ничего творить не может».¹³ Антиномичность этого притяжения-отвержения снимается в любви, и «Христос — богоборец, Богом возлюбленный более всех» (ПЗ, 107).

¹² Наиболее ярко выражено это воззрение в беседах Вяч. Иванова с М. С. Альтманом: «Сыновство Божие (как царское в сказках и мифах — Тезей) должно быть доказано, должно быть заслужено, и тогда по вещим признакам, по исполненным Им подвигам узнает и признает Отец Сына» (Альтман М. С. Разговоры с Вяч. Ивановым. СПб., 1995. С. 20). Здесь по существу сталкиваются две парадигмы: заслуга (со стороны человека)—признание (со стороны Бога) и доказательство (со стороны человека) — узнавание (со стороны Бога). Во втором случае сыновство предполагается искони наличным, что подтверждается излюбленной аллюзией на миф. Более того, здесь, подобно бердяевской концепции, человек обогащает Бога новым знанием и новым бытием.

¹³ Иванов В. И. По звездам. СПб., 1909. С. 109. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением ПЗ и указанием страницы.

Иванов проводит различие между Землей и миром (в статье «Лик и личины России»). Мир обволакивает нас и подчиняет своему Князю. Мир греховен, но мир и не истинен, не есть. Пребывание в грехе индивидуации ставит человека на грань небытия. Но от этой грани человек способен двинуться к бытию, для этого нужно понять несущность разъединения, увидеть за раздробленностью целое, увидеть за миром Землю.¹⁴ И тогда появится возможность понять место греха и тем самым — уже преодолеть и искупить его.

По аналогии-контрасту с греховным действием этот акт Иванов именуется действием. Характерно описание спасения, данное Ивановым в работе «Достоевский и роман-трагедия»: «...Достоевский не пошел, как Толстой, по путям Сократа на поиски за нормою добра, совпадающею с правовым 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”».¹⁵

Но преодоление греховности мира есть и преодоление собственной индивидуальности и вместе — ее правое восстановление — в Боге. Иными словами, избывание «пути греха и возмездия» неизбежно есть смерть и воскресение.

Достоевский глазами Вяч. Иванова¹⁶

2 февраля 1914 года в московском Религиозно-философском обществе с докладом «Русская трагедия» выступил С. Н. Булгаков. Доклад был целиком посвящен роману Достоевского «Бесы». На обсуждении фактически с содокладом выступил Вяч. Иванов, изложивший позже свои соображения в статье «Основной миф в романе

¹⁴ Ср. результаты изысканий Г. П. Федотова, подтвержденные новейшими исследованиями (Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993): русский народ полагает, что «расстройство мира поверхностно: оно захватывает земную кору — горы, леса, реки, — но не самое тело земли. Под нечистью, покрывающей ее, земля остается неповрежденной, — если не девственной, то матерински чистой» (Федотов Г. П. Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам. М., 1991. С. 71).

¹⁵ Иванов В. И. Борозды и межи. М., 1916. С. 35. Далее ссылки на это издание даются в тексте с обозначением *БиМ* и указанием страницы. См. также: Линдгрэн Н. Символ матери-земли у Вяч. Иванова и Достоевского // Canadian American Slavic Studies. 1990. Vol. 24. N 3. P. 311—322.

¹⁶ См. также: Гидини К. Литературная критика и герменевтика в работах Вяч. Иванова о Достоевском // V. Ivanov: Russischer Dichter-europaischer Kulturphilosoph. Heidelberg, 1993. S. 190—203; Фридлиндер Г. М. Достоевский и Вяч. Иванов // Фридлиндер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век». СПб., 1995. С. 395—410.

„Бесы”». Как отмечает в своем комментарии к работе Булгакова И. Б. Роднянская,¹⁷ разногласия между докладчиком и его основным оппонентом концентрировались вокруг трех персонажей — Хромоножки, Шатова и Ставрогина. Действительно, трактовка Хромоножки у Иванова хотя и довольно туманна, но очевидно мягче, чем у Булгакова, для которого Марья Тимофеевна — образ из внехристианского, языческого мира. Толкование шатовщины у оппонентов различается, пожалуй, лишь степенью осуждения (Булгаков строже), а не принципиальным подходом. Основные разночтения связаны с пониманием Ставрогина и персонажа, судя по всему не упомянутого в очной дискуссии, — П. Верховенского.

Для Булгакова Ставрогин олицетворяет собой полное Ничто, существующее лишь за счет поглощения чужих энергий. В этой связи стоит первая его характеристика через «медиумичность, женственную рецептивность, паралич мужского логоса».¹⁸ Поэтому герой Достоевского и оказывается таким привлекательным — каждый находит в нем собственное отражение. В частности, таким «обманувшимся своим отражением» является Петруша Верховенский, увидевший в Ставрогине себя как Ивана-царевича. Но главным следствием недостатка собственной бытийной сущности для Ставрогина является то, что его душой овладевают духи зла, орудием которых он и выступает от начала до конца.

В этих рассуждениях три пункта, принципиально неприемлемых для Вяч. Иванова. Прежде всего поэт никак не может согласиться с тезисом, что «медиумичность, женственная рецептивность» всегда есть начало зла (а ведь именно на этой идее базируется булгаковское осуждение Хромоножки, которая, конечно, «медиум добра», но так как всего лишь медиум, то и добро получается нецельным). Напротив, Иванов подчеркивает в Ставрогине именно самоутверждающуюся личность, а вампирическое Ничто служит у него характеристикой Верховенского. Петр Степанович не «один из», не «жертва духовной провокации» (Булгаков), а другой злой дух. Обнаружение этой другости Ивановым совершается в различении Люцифера и Аримана, первый есть начало гордой, самоутверждающейся индивидуации, второй — ее конец в полном саморазочаровании при невозможности уже вернуться к подлинному Бытию.

Удивительным образом Иванов и Булгаков выносят относительно оправдательные приговоры двум разным образам Сатаны. Ясно: причина этого не в том, что Булгаков осуждает оправдываемое Ивановым (по крайней мере в данном случае); Булгаков просто не усматривает в Ставрогине начала личности, а в Кириллове, как и Иванов, он это начало приветствует. Кажется, Булгаков не простил

¹⁷ Роднянская И. Б. Комментарии // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 711—713.

¹⁸ Булгаков С. Н. Соч. Т. 2. С. 504.

Ставрогину извращения социалистической идеи, как и идеи бого-человека и идеи народа-богоносца.

В основе романов Достоевского, по Иванову, лежит как раз изображение в действии «изначального решения, с Богом ли быть или без Бога...» (*БиМ*, 25). «Трагедия Достоевского разворачивается между человеком и Богом и повторяется, удвоенная и утроенная, в отношениях между реальностями человеческих душ...» (*БиМ*, 44).

Ситуация грехопадения, по мнению критика, наиболее полно выражена Достоевским в романе «Бесы». Три падших персонажа, на которых останавливается Иванов, — Ставрогин, Кириллов и Шатов.

Два последних представляют собой два типа человекобожества: Шатов — человекобожества «коллективного», Кириллов — индивидуального. Шатов «свое „я“ пожелал слить с „я“ народным, но зато и утвердить народное „я“ как Христа. {...} Он надумал, что русский Христос — сам народ...» (*БиМ*, 71). Шатов отвернулся от Бога, но обожествил не самого себя, а «нижнюю» стихию, поклонился Земле и был ею в образе двоящейся Марии принят. Говоря словами Иванова о другом персонаже Достоевского, Шатов «свободен от Люцифера», т. е. от гордыни, но — исполнен Аримана, т. е. безличной, отрицающей всякое бытие стихии (теон). «Он отшатнулся от бесов, но зашатался в вере народной. Признак неправого отношения Шатова к Христу в том, что через Него он не познал Отца» (*БиМ*, 71). Кириллов избирает путь Люцифера. Как Люцифер, он замкнут и горд, как Люцифер, он идеалист, как Люцифер, он падает жертвой Аримана. Стремление утвердить себя вне Бога, как Бога, будет иметь для него единственный возможный выход — самоубийство.

Представляется, что для поэта Шатов и Кириллов олицетворяют два этапа отказа от Бога, своего рода «лестницу падения» в противоположность той лестнице обретения Бога, конструированием которой он позже займется на материале «Братьев Карамазовых». При этом Шатов парадоксальным образом выше Кириллова. «„Шатушка“ озарен — через любовь к истинному Христу, пусть неправедную и темную, но бессознательно коренящуюся в народной стихии — скользнувшим по нему отблеском некоей благодати; он выступает великодушным, всепрощающим защитником и опекуном женской Души в ее грехе и уничтожении (Magie) — и умирает мученической смертью» (там же). Характер же смерти Кириллова свидетельствует сам за себя.

Парадокс Шатова в том, что он ближе к Богу, потому что ближе к Земле. Жертвенно он себя расточает, и Земля дарует ему свое прощение. Но сама возможность жертвенного саморасточения существует только для возлюбившего Христа, т. е. Личности. В противном случае обращенность к Земле станет обращенностью к началу темному, безличному и безликому. Только любовь к Земле как Невесте и Матери, т. е. в ее отношении к Христу, спасает. Обезличивание же в Земле через отказ от Христа есть окончатель-

ная победа Аримана. Эта — третья и последняя — ступень падения в «Бесах» представлена, видимо, Петром Верховенским — воистину безличным и безликим, чем и соблазняющим всех, кто жаждет самоутверждения, соблазняющим наподобие зеркала — пустоты, в которой каждый видит себя таким, каким ему нравится. Иванов характеризует Верховенского коротко — как Сатану, и точнее — как Мефистофеля, т. е. самого Аримана. Верховенский как бы уже ниже самого порога человеческого. Персонаж, в котором поэт признает «Ариманова узника», — из другого романа — Федор Карамазов. Однако прежде чем перейти к ивановскому анализу «Братьев Карамазовых», необходимо остановиться на трактовке образа Николая Ставрогина.

Николай Всеволодович Ставрогин в отличие от своих двойников проходит все круги ада, заключая в себе недостающие начало и конец грехопадения: гордое самоотделение и самоубийство. И в этой «полноте» зла — от начала индивидуации и до катастрофического финала — именно Ставрогин — «протагонист трагедии». Если Верховенский — Сатана-Ариман, то Ставрогин — Сатана-Люцифер. Как богоносец-светоносец Люцифер (любимая идея Иванова, тонко проанализированная С. С. Аверинцевым в комментариях к мелопее «Человек»), Ставрогин — носитель высокого — крестного — имени (*stavros* — крест), ему обещана Невеста, Душа мира, Марья Тимофеевна; но как искуситель Люцифер, Ставрогин повинен в смерти невинной души — и из «светлого князя» становится «князем мира сего». Кажется, что в основных характеристиках он вполне идентичен Кириллову, но в том-то и дело, что Кириллов выражает лишь один аспект грехопадения и потому занимает лишь «среднюю ступень», Ставрогин же объемлет собой все возможности и уровни, являясь источником и шатовщины, и кирилловщины — «он посвящает Шатова и Кириллова в начальные мистерии русского мессианизма» (*БиМ*, 69) — и шигалевщины — он «носитель сатанинской силы, которая овладевает вокруг него и через него стадом одержимых» (*БиМ*, 70). Все это — его «младшие братья» и ученики.

Наделенный «нечеловеческим обаянием», проистекающим из его светоносных глубин, Ставрогин окружает себя атмосферой напряженной враждебности, которая, однако, никак не может его затронуть, ибо он творит свой мир из самого себя и уходит из него принужденный внутренней необходимостью собственной пустоты: «Всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье» (*БиМ*, 70). Вместе с тем «сценическое» существование Ставрогина соткано из скандалов, что Иванов называет предвосхищением истинно-катастрофического, карикатурами катастрофы (*БиМ*, 23).

Гибельный для героя исход трагедии должен сопровождаться спасительным для зрителя переживанием катарсиса. В «Бесах», однако, Иванов катарсического разрешения не усматривает. Дей-

ствительно, положительного пути к Богу Достоевский не указывает. В рамках романа эта безысходность засвидетельствована глобальной неудачей брака как за свои, так и «за чужие грехи». Носители мужского начала оказываются не способны нести на себе звание Жениха. Но критик рассматривает отдельные произведения Достоевского не сами по себе, а как главы единого романа. Поэтому отсутствующее в «Бесах» очищение предлагается искать в «Братьях Карамазовых». «...Как возможен Иван-царевич, грядущий во имя Господне, — как возможен приход суженого Земли русской жениха-богоносца? (...) Достоевский начинает мечтать о таинственном посланнике старца Зосимы, одним из ожидаемых „чистых и избранных“, — как о предуготовителе свершительного чуда, как о зачинателе „нового рода людей и новой жизни“» (БиМ, 72).

Анализируя последний роман Достоевского в статье «Лик и личины России : К исследованию идеологии Достоевского» (1917), Иванов по существу конструирует лестницу восхождения к Богу, запечатленную именами трех братьев. И если глубочайшее падение есть самоотдача в Ариманов плен, то и начальный этап восхождения должен быть преодолением этого плена. Именно это мы, согласно поэту, видим в образе Дмитрия Карамазова-старшего, зачинающего и наиболее близкого к отцу. «Он должен очиститься великим страданием. Это — мученик Аримановой Руси, через которую сквозит Русь святая. От Люцифера же он, как редко кто-либо, свободен, потому что никогда Ариману в себе не говорил „да“ и „аминь“, но живет в ежечасном сокрушении о своем плене и низости и в покаянии о грехе».¹⁹

Новый «иерархический парадокс» связан с именем Ивана Карамазова, который в «Лике и личинах России» рассматривается как стоящий ближе к Богу, чем Дмитрий, в то время как еще в статье «Достоевский и роман-трагедия» автор отмечал большее достоинство веры Дмитрия: «...все существо Дмитрия не говорит, а поет как некий гимн и вечную аллилуйю „Да“ и „Аминь“ Творцу миров» (БиМ, 43), а Иван назван малoverным. Дело, вероятно, в том, что действительный разрыв с Ариманом неминуемо ведет через союз с Люцифером, отказ от бессилия вначале оказывается связан с утверждением самодостаточной индивидуальности. А нет смысла говорить, что именно борьбу Люцифера с Ариманом усматривает критик в обезумевшем от своих реальных и мистических двойников Иване.

Аналогичную двойственность в среднем брате С. Булгаков зафиксировал еще в 1901 году. По его мнению, в Иване Карамазове сталкиваются «открытость для всего великого и прекрасного» и «состояние нравственного омертвления»,²⁰ т. е. устремленность вверх и тянущее вниз бессилие ее реализовать. Но для Булгакова эти две противоположности — это лишь противоположность внут-

¹⁹ Иванов В. И. Родное и вселенское. М., 1918. С. 138.

²⁰ Булгаков С. Н. Соч. Т. 2. С. 21.

ренного и внешнего миров: слишком напряженную драму переживает Иван в своей душе, чтобы еще иметь силы не быть эгоистом по отношению к другим. В результате, «тот Иван, которого мы видим в романе, не таков, каков он есть на самом деле...».²¹

Здесь сказываются противоположные установки, с которыми подходят к образу только освобождающийся от марксизма Булгаков (1901) и давно уже устоявшийся Иванов (1917). Очень еще высокую оценку внутреннего мира героя дает Булгаков, чтобы, как Иванов, увидеть в его «нравственном омертвлении» логическое следствие, а в покаянном признании в убийстве нечто большее, чем бред сумасшедшего. Дело в том, что «все великое и прекрасное» для будущего священнослужителя символизировано (в частности, конечно) мечтой Карамазова о Европе, т. е. именно тем, что для Иванова является знаком Люциферова присутствия. Таким образом, Булгаков, сам того не желая, апологетизирует люциферическую природу Ивана, от чего радикальным образом откажется в 1909 году статьей «Героизм и подвижничество», а в трактовке образа Ставрогина в 1914 году будет гораздо более резок (и опять-таки однолинеен), чем Иванов.

Прежде чем перейти к фигуре Алеши, который должен замкнуть восхождение, необходимо остановиться на герое другого романа — князе Мышкине. Хотя подробной разработкой этого образа Иванов займется лишь при написании книги «Достоевский. Трагедия—миф—мистика», основные характеристики князя даются уже в нескольких предложениях двух первых статей: «...поистине вина Мышкина в том, что он, как Фауст (NB: Ставрогин — тоже Фауст! — А. Д.) 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...» (БМ, 48). Мышкин чужд и Аримана, и Люцифера, но его любовь к Богу оказалась оторванной от правой любви к Земле. Он остановился на перепутье перед мучительным выбором Земли и Бога (выбор между двумя женщинами в романе).

²¹ Там же. Отмечу и еще одну трактовку Ивана, данную в связи со статьей Булгакова А. В. Луначарским. Непримируемость этого автора по отношению к обоим нашим героям известна, тем не менее, и он сохраняет слово трагедия, хотя дает ему совершенно иную трактовку: трагедия — «вечная неудовлетворенность, вечный порыв». Иван — образец не раздвоенности, но особой цельности: «Все дозволено. И упоительно строить Вавилонскую башню! Личные интересы? Да, это глубоко личный наш интерес — эта война со стихиями и мракобесием, война не на живот, а на смерть. „Клейкие листочки, голубое небо?“ но есть еще *творчество!* Расширение своей личности до границ возможного» (Луначарский А. В. Русский Фауст // Вопросы философии и психологии. 1902. Май—июнь. Кн. 3 (63). С. 788). Очевидно, что пафос Луначарского носит столь же модернистский характер, как и пафос его оппонентов.

Но сама эта дилемма ложна, и, совершая выбор, Мышкин оказывается не только вне реальности, но и вне реальнейшего. Из всех перечисленных пока героев Достоевского он к Богу ближе всех, но оказывается неспособным ни к действию, ни к видению реальности Божественного мира. Его жизнь — сон.

Наконец, итог всех поисков Достоевского — Алеша Карамазов. В немногих, но ярких словах обрисовывает Иванов всю противоречивость этого образа, а вместе с тем и сложность его для понимания, а потом приступает к изложению собственной точки зрения: «Впрочем, если приглядеться к Алеше поближе, в нем выступает именно и только — общественник. (...) Итак, Алеша начинает свою деятельность в миру с установления между окружающими его людьми такого соединения, какое можно назвать только — соборностью. Это соединение заключается не ради преследования какой-либо одной цели и не ради служения какой-либо одной идее. Соединение это — конкретное и целостное, соединение людей во имя одного близкого всем и всех с собою и друг другом сроднившего лица...».²² Не вдаваясь в анализ идей Достоевского, замечу, что для критика усмотреть в Илюшином братстве такое значение, можно только будучи подсознательно убежденным в соприродности Илюши Христу.

Таким образом, катарсис трагедии Достоевского достигается, по Иванову, через разрешение личности в соборность — «всякий перед всеми и за все виноват». Правая деятельность на Земле — в миру — по объединению людей во имя Христова возводит Алешу на высшую ступень восхождения к Богу.

Остается сказать, что как падение от его начала и до конца символизировано Ставрогиным, так и спасение — от его начала и до обозримого «в границах наличного мира» конца — Родионом Раскольниковым. От изначальной любви к Земле-матери через люциферианский мятеж восходит Раскольников к подлинной и полной любви к Земле-невесте и ее Жениху (*Бим*, 51). Ставрогин кончает самоубийством, Раскольников — покаянием. Оба преодолевают индивидуацию, но один — в абсолютном Ничто, а другой — в истинном Бытии.

Некоторые итоги

Структура трагедии, воспроизводимая, по мнению Иванова, Достоевским, должна была бы для своего адекватного оформления потребовать соответствующего жанра. Этого не происходит, что дает возможность М. М. Бахтину поставить вопрос об оправданности употребления термина «роман-трагедия». Бахтин справедливо указывает на два совмещающихся в термине «роман-трагедия» плана: плана формы и плана воли. Именно это противоречие и

²² *Иванов В. И.* Родное и вселенское. С. 141—142.

стремился выразить поэт в своем определении: «Трагедия у Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении» (*БиМ*, 23). Однако суждения Бахтина о «новой форме» — «знакомой воле» и о «художественном гибриде» нуждаются в уточнении.

Прежде всего, для Иванова новизна формы не противоречит, а определяется «знакомой волей», ибо воля эта до Достоевского роману знакома не была. «Спокойный объективизм» (*БиМ*, 27) романа был традиционно чужд трагическому мироощущению, поэтому новаторство Достоевского нисколько указанной формулой не снимается. Не идет речь и о механическом привнесении трагического в формы романа. Развиваясь по пути углубления в сущность мироздания, роман неизбежно приходит к тому, что для Иванова является адекватным изображением этой сущности — трагедии.

Как отмечает критик, Достоевский и сам уже отчасти вышел за рамки художественной изобразительности, допустимые для романа, что, вероятно, было и неизбежно на достигнутом уровне: «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 исступленными доказательствами и разоблачениями, на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия, чистыми „coups de theatre”²³...» (*БиМ*, 23).

Как же объясняет Иванов отсутствие у Достоевского собственно трагического жанра? Дело в том, что в конце XIX в. трагедия как жанр еще не была возможна. Трагедия есть форма искусства всенародного, хор трагедии реализует соборность народного сознания. Роман, напротив, есть «зеркало индивидуализма», изживаемого, по Иванову, лишь в современную ему эпоху. Миссия Достоевского состояла в том, чтобы в единственно возможной для него форме открыть истинно трагические глубины, тем самым приготавливая историческое преодоление индивидуализма и слом самой формы романа. Иными словами, нашему критику и ему подобным находилось в истории столь желанное для индивидуалистов от соборности и новаторов от традиции место: им предстояло сотворить то, для чего великий писатель оказывался лишь прологом. Так, при полном равнодушии к Островскому, выборочном чтении Пушкина (вот уж кому модернизм действительно не мог простить его бытия, несмотря на все заверения в преданности), декларированном презрении к Сумарокову творился «символистский миф» о романе-трагедии.²⁴

²³ Здесь: театральными развязками (*фр.*).

²⁴ Саськова Т. В. Символистский «миф» о Достоевском // Традиции и новаторство русской прозы XIX в. Горький, 1988. С. 66—71.