

УНИКАЛЬНЫЙ ЖАНР

Роман — такая же примета западной культуры, как эпос для раннеисторических держав. И русский роман XIX века, нашедший признание на Западе, — знак глубокой вестернизации России. Толстой и Достоевский столь же органически вошли в мировую (то есть западную) романистику XIX века, как японское кино — в мировое (то есть западное) кино XX века. Поэтому нет ничего удивительного и парадоксального в парадоксальной фразе, удивившей меня в каком-то индийском журнале (удивился — и запомнил): «западный романист Достоевский». Если подумать, это так же логично, как другое удивившее меня индийское суждение: «европейские гражданские войны» (это про первую и вторую мировую войну). Для индийца очевидно то, к чему постепенно приходят и европейцы, то есть, что Европа — культурное целое. И в это целое, в XIX веке, входит русский роман.

Однако ни Россия, ни Япония не стали стандартно-европейскими, стандартно-западными странами (подробнее об этом в моих статьях, напечатанных журналом «Знание—сила», 1989, №№ 6 и 7). И какая-то нестандартность ощутима не только в идеях Достоевского или Толстого, а в самой форме созданных ими романов. Роман Гончарова, Тургенева — просто роман. Эпитеты здесь не нужны. А при разговоре о прозе Толстого и Достоевского возникают какие-то дополнительные определения; например, для Толстого — роман-эпопея. Мне кажется, что все эти определения ложны. Скорее следовало бы сказать, что «Война и мир» — не роман и не эпопея. Определение указывает на тип, но никакого продолжения новый тип не имел; следовательно, его и не было; была неповторимая личность. С этой точки зрения я подхожу к попыткам определить роман Достоевского, ввести его в рамки жанра: тенденциозный роман, идейный роман, детектив, роман-трагедия, мениппея и т. п. Роман Достоев-

ского — и то, и другое, и третье, и четвертое, и пятое; следовательно — ни то и ни другое.

Прежде всего, это антидетектив. Мы с самого начала знаем, кто убил Алену Ивановну, неясно только (и до конца неясно) — зачем! Роман Достоевского — не идейный, скорее антиидейный. Идеен «Дневник писателя», там есть известный корпус идей и писатель их обсуждает. А в романе идеи на скамье подсудимых. Или, вернее, — на страшном суде. Достоевский не в судейском кресле, он внутри каждого из своих героев, захвачен их страстями, одержим их идеями, совершает мысленные преступления и искупает их жгучим покаянием. Маргарита Васильевна Сабашникова-Волошина сохранила в своих воспоминаниях замечательную фразу Штейнера: «В покаянной рубахе стоит он перед Христом за все человечество». И, может быть, к числу определений романа Достоевского можно было бы прибавить еще одно: роман-покаяние, роман-исповедь души, жутко широкой и рассыпающейся на десятки ипостасей. Но это опять не определение (никакого общего типа не выходит), а начало разговора о чем-то неповторимом.

Герои Достоевского предстанут перед целостностью, имя которой Христос. Предстанут всей своей совокупностью; предстанут соборно. Мыслить целостно трудно, и мне хочется позвать на помощь Даниила Андреева. В его ранней незаконченной поэме «Песня о Монсальвате» есть разговор Гургеманца, посвященного в тайны целостной истины, с простодушным рыцарем Роже:

Верь, что вселенная — тело
Перворожденного Сына,
Распятого — в страданье,
В множественности воле,
Вот отчего кровь Грааля —
Корень и цвет мирозданья,
Жизни предвечной основа,
Духа блаженная боль...

Рене жалуется, что не может понять. Он готов на любые подвиги ради своей дамы, но мистика Единого ему недоступна. Тогда Гургеманц раскрывает свою мысль яснее:

— Не скажешь ли, сын мой, в раю:
«Вот она, это — я, это — он»?
Только в нашем ущербном краю

Так душа именует свой сон.
Дух дробится, как капли дождя,
В этот мир разделенный сходя:
Как единая влага — в росе...
Но сольемся мы в Господе — все!

Эта точка духовного и нравственного единства все время мерцает сквозь мрак обособления, сквозь подполье, сквозь взрывы страстей. Она где-то в бесконечности, где сходятся параллельные, но она есть, и там генерал, затравивший мальчика псами, обретет в груди Христа, и мать растерзанного младенца, с Христом в груди, примет его покаяние. Образ Христа — фильтр, сквозь который не проходит никакая обида, никакая ненависть и жажда мести. И все идеи меркнут перед светом целостной истины. Воплощение которой — не мысль, не знак, не символ, а «сильно развитая личность».

В этом свете меркнет, по-моему, и определение Вячеслава Иванова: «роман-трагедия». Сходство романа Достоевского с трагедией — такая же иллюзия, как сходство с детективом. Есть отдельные сюжетные узлы, которые просятся на сцену. Действие в целом развивается лихорадочно, без той неторопливости, которая свойственна эпосу. Однако движется оно не прямо к цели, к развязке (как это свойственно драме), а как бы кружится на одном месте, несколько раз приближаясь к возможности развязки и избегая ее, повторяя свое вращение, пока цель, к которой оно видимо стремится, не обнаруживает свою мнимость и не уступает место задаче преобразования, пробуждения от сна обособленности. Даже в самом сценичном романе Достоевского, «Идиот», фабула трагического любовного конфликта замедляется встречами с Лебедевым, Келлером, Бурдовским и т. п. персонажами, и именно эти, казалось бы, досадные задержки обнаруживают суть дела: Мышкин пришел не женихом к Настасье Филипповне или Аглае, а вестником преобразования всей России и всего мира.

Трагическое в романе Достоевского сплошь и рядом прямо развенчивается, снижается, становится трагикомическим, как самоубийство Свидригайлова или неудавшееся самоубийство Ипполита. Трагедии свойственна торжественность; древние котурны убраны из театра Шекспира или Расина, но незримо они присутствуют в позе героев. А Достоевский — непримиримый враг всякой позы, всякой видимости «прекрасного и высокого». В определении «роман-трагедия» чув-

ствуется абсолютная система эстетических ценностей, на вершине которой трагедия, и Достоевскому оказывается честь — быть вознесенным на Олимп. Я не думаю, что Достоевский в этом нуждается; он, может быть, не ниже Софокла и Шекспира! но он другой. У него другая эстетика. Его герои не достигают апофеоза через гибель. Вместо Аркольского моста у них старуха-процентщица; раздеваясь перед следователем, Митя оказывается в грязных и рваных носках — а в заключение вообще не гибнет; Раскольников спасается любовью к Соне, Митя — любовью к Грушеньке, молитвой матери. С тех же, кто гибнет (Свидригайлов, Ставрогин, Смердяков), Достоевский сдирает трагический ореол. Роман Достоевского скорее может быть определен как анти-трагедия, как полемика с эстетикой достойной и величественной гибели. «У них Гамлеты, а у нас только Карамазовы», — говорит прокурор на процессе Мити; и за персонажем здесь высовывается автор.

Павел Александрович Флоренский, плохо себя чувствующий в мире Достоевского и нехотя признававший его величие, лучше многих ценителей почувствовал своеобразие этого неслыханного в мировой культуре сгустка жизни, основанного на решительном нарушении всех приличий, — в том числе условностей трагедии. Описав воображаемый визит Достоевского в дом своих родителей, где господствовал строгий порядок, Флоренский заключает:

«Достоевский, действительно, — истерика, и сплошная истерика сделала бы нестерпимой жизнь, и Достоевский сплошной был бы нестерпим. Но, однако, есть такие чувства и мысли, есть такие надломы и узлы жизненного пути, когда высказаться можно только с истерикой — или никак. Достоевский единственный, кто вполне постиг возможность предельной искренности, но без бесстыдства обнажения, и нашел способы открыться в слове другому человеку. Да, конечно, это слово будет истерикой и юродством, и оно безобразно и само собою замрет среди благообразия, подлинного благообразия, но закупоривающего поры наиболее глубоких человеческих общений. Конечно, Достоевскому, чтобы высказаться... не годен монастырь, по крайней мере, хороший монастырь, может быть, не пригоден даже храм. Достоевскому нужен кабаk, или притон, или ночлежка, или преступное сборище, по меньшей мере вокзал, — вообще где уже уничтожено благообразие, где уже настолько неприлично, что этой бесконечности неприличия никакое слово, ни-

какое неблагообразие уже не увеличат. Тогда-то можно дозволенно делать недозволенное, излиться, не оскорбляя мирного приюта, не оскорбляя самой атмосферы. Достоевский снова открыл, после антиномий апостола Павла, спасительность падения и благословенность греха, не какогс-нибудь под грех, по людскому осуждению, поступка, а всамделишного греха и подлинного падения» (П. А. Флоренский. Из автобиографических воспоминаний. Воп. лит., 88, I, с. 159).

Характеристика тенденциозная¹; сказывается любовь П. А. Флоренского к прекрасному чину литургии и неприятие бездны (в которую заталкивает Достоевский). Но сближение романа с посланиями ап. Павла очень верно. «Всамделишний грех и подлинное падение» оказываются у Достоевского опытом, ведущим к святости (ср. «Точку безумия»). И вся эстетика Достоевского ближе к Библии и Евангелию, чем к греческому амфитеатру. Мы не замечаем этого только потому, что воспринимаем. Писание вне эстетики. Но в нем есть своя скрытая эстетика; ее анализирует С. С. Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы». В первой цитате Аверинцев говорит о мудрости битых холопов, во второй — об эстетике гноища Иова, об эстетике Голгофы:

«В полисные времена греки привыкли говорить о поданных персидской державы как о битых холопах; мудрость Востока — это мудрость битых; но бывают времена, когда, по пословице, за битого двух небитых дают. На пространствах старых ближневосточных деспотий был накоплен такой опыт нравственного поведения в условиях укоренившейся политической несвободы, который и не снился греко-римскому миру...»² «Библейская литературная традиция укоренена в... опыте, который никогда не знал ни завоеваний, ни иллюзий полисной свободы» (с. 62—63).

Несколько ошеломляют непривычные для Аверинцева лексические сдвиги — от древнего Ближнего Востока к России. Мне кажется, это след спора с моим самиздатным текстом. «Поэтика» должна была выйти в 1972 году; а в 1971-м я обсуждал с Сергеем Сергеевичем начало «Снов земли». Там (в части 2, гл. 1) было написано: «Наталья Лопухина, затмившая на балу кроткую Елисавет и высеченная за это кнутом, не могла бы стать покровительницей российских

¹ она звучит, пожалуй, не менее резко, чем суждения Абрама Терца о Пушкине.

² Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 59.

Платонов и Невтонов. Только Указ о вольности дворянства положил начало русскому просвещению и русскому освободительному движению. Дворяне, которых можно было при случае высечь, никогда не устыдились бы права сечь мужиков» («Сны земли», Париж, 1985, с. 53—54).

Аверинцев, не отрицая этого, сформулировал антитезис, повернув в сторону России древнееврейский материал. В 1972 году набор «Поэтики» был рассыпан и редактор, Г. Э. Великовская, получила выговор за протаскивание поповщины. Потом ветер переменился. «Поэтика» в 1976 году вышла, я ее прочел и с возражением согласился. Оно совпало с внутренним моим движением от тезиса к антитезису, которое вообще свойственно философской мысли. Начав работать над «Антикрасноречием», я продолжил переключку между библейской и русской стихией, начатую Аверинцевым, и включил его характеристику стиля библейских пророков в эстетику Достоевского:

«выявленное в Библии восприятие человека не менее телесно, чем античное, но только тело для него не осанка, а боль, не жест, а трепет, не объемная пластика мускулов, а уязвляемые «потаенности недр»; это тело не созерцаемо извне, но восчувствовано изнутри, и его образ слагается не из впечатлений глаза, а из вибраций человеческого «нутра». Это образ страждущего тела, терзаемого тела, в котором, однако, живет такая «кровная», «чревная», «сердечная» теплота интимности, которая чужда статуарно выставляющему себя напоказ телу эллинского атлета»¹⁾.

Закончив цитату, я ее комментировал так: Мне кажется, не только Достоевский, а вся древняя Русь ближе к Библии, чем к этому эллинскому атлету. Хотя бы потому, что русский книжник (Аввакум, например) читал Библию и только Библию, без всякого противовеса в Платоне или Лукреции. Библейский пласт вошел в русскую культуру, воспринимался как русский. «Почто побил сильных в Израиле?» — писал Грозному князь Курбский... И в слогe Аввакума чувствуется его библейский тезка.

Привожу это как пример спора, в котором рождается новая мысль (чего по большей части не хватает в литературных перебранках).

Примерно в 1986—87 году я стал заново думать о трагедии и мистерии, и мне стало очевидно, что основа трагедии

¹⁾ Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 62.

дии — крах человекобожия. Там, где переоценки человека нет, трагедии тоже нет. Трагедия возникает в Элладах из попытки человека стать мерой всех вещей, стать на место Бога. Трагична судьба Эдипа, разгадавшего загадку Сфинкса — и все же оставшегося игрушкой рока. Сперва преувеличение возможностей человека, а затем крушение гуманистического мифа. То же в эпоху Возрождения. Я не осуждаю его. Рождение личности, видимо, неизбежно связано с переоценкой ее возможностей, с каким-то разгулом гуманистической фантазии. Пико делла Мирандола в панегирике человеку, готов заново сотворить землю, — если бы был под руками необходимый материал. У великанов Рабле во рту мог поместиться целый город. Каждый из них — вселенная. Представьте себе, что значит гибель такого гиганта. Чувство вечности и божественности перестало быть народным, стало личностью, огромной личностью, — и вдруг тлен, смерть. Род не был смертен, а личность смертна. Род, народ всегда свят, сколько бы ни грешил, а личность — грешная, тленная, преступная. Герои Шекспира не верят в тленность личности, и вдруг — грех одной женщины, королевы Гертруды, становится для Гамлета концом света. Лир остается без своего королевского достоинства, Отелло — без веры в Дездемону, Гамлет — перед миром, вывернувшимся из своих суставов... Надо самому поставить мир на место, потому что доверия Провидению больше нет; и сил заново сотворить землю тоже нет.

Трагична гибель личности, равноценной космосу. После XVII века, когда личность перестала чувствовать себя космосом, трагедий почти не писали. А в Азии их вовсе не писали. В Индии это однажды случилось, но попытка была единодушно осуждена хорошим вкусом. И в еврейской Библии, и в христианском средневековье трагедии не было, хотя о муках и о смерти, конечно, не забывали. Богочеловек погибает иначе, чем человекобог. Не трагически, а как-то иначе. И эта разница начинается еще в книге Иова. Она так же противостоит трагедии, как «уязвляемые потаенности недр» статуарному телу атлета.

По законам трагедии Иов должен был проклясть Бога и умереть. Но после голоса из бури Иов преобразился. Он не утешился новыми детьми и стадами; напротив — он смог заново жить, смог заново полюбить новых детей и нажать новые стада потому, что почувствовал изнутри голос Бога, познал себя как каплю вечности, в которой вся вечность, и

в этой обретенной в сердце вечности потонуло его страданье. Которое может поэтому быть неслыханным, подавляющим, способным размогнуть человека — но в вечности все тонет, а человек **всю** вечность способен в себя вместить, как заповедано ему. Будьте подобны Мне, как я Отцу Моему...

В трагедии — напряжение воли героя, прижатого к стенке. Он погибает, какой есть, без преобразования, и только передает нам свою энергию, направленную к прорыву. Самого прорыва нет. А в Библии есть прорыв. И в книге Иова и (яснее) на Голгофе.

Бог — это выход в полной черноте,
В пространстве без дорог.
Скажите мне, есть выход на кресте?
Тогда есть Бог.

Неважно, как назвать искусство, в котором осознан выход через крест. Только осознан, намечен. Большого у Достоевского нет. Но это искусство — не трагедия. Ни по сути, ни по форме.

Утверждая это, я вступаю в спор не только с Вячеславом Ивановым, но и с Н. А. Бердяевым. Бердяев не анализирует структуру романа, только его дух, но там, где трагичен дух, можно предполагать и форму трагедии, так что «Мировоззрение Достоевского» Бердяева ладится с концепцией Иванова и противостоит моей. Я думаю, что оба мыслителя акцентируют то, что им близко, и не замечают другого, не менее важного. В особенности Бердяев — мыслитель экзистенциальный, то есть строящий мир из своего личного опыта. Его опыт свободы был глубок и прекрасен, а опыт любви — очень неполон, и эту неполноту он накладывает на Достоевского. То, что Бердяев называет любовью героев Достоевского, по-моему, совсем не любовь, а осколки любви. В центре его анализа любви, трагедии любви, — герои, именно не способные к любви, безнадежно расколотые (Версиков и Ставрогин). Сцена в Мокром, где Митя и Грушенька оба вдруг охвачены и преображены порывом любви, просто не замечена. Мышкин, в бердяевском восприятии, — сладострастник жалости, такой же губительной, как сладострастие Рогожина (я сказал бы — как рогожинская страсть, но Бердяев удивительным образом не различает сладострастия и страсти). Внутреннее здоровье Мышкина, противостоящее больной России, подменено драмой полового бессилия. Соня едва упомянута (для контраста замечу, что в «Розе Мира» Анд-

реева она вырастает в космический образ вечной женственности, даже отодвигая назад Мышкина).

Бердяев — критик человекобожия в его абстрактно-идеологической форме, но эстетика человекобожия, эстетика трагического его покоряет. Это впрочем можно сказать и о Тютчеве:

Пускай олимпийцы завистливым оком
Глядят на борьбу непреклонных сердец.
Кто ратуя пал, побежденный лишь роком,
Тот вырвал из рук их победный венец!

«Два голоса» — одно из любимых стихотворений моей юности. Но тогда я любил и Кириллова, чувствовал себя братом Кириллова. А Достоевский срывает с Кириллова трагический ореол, заставляет его умереть некрасиво, нелепо. Достоевский антитрагичен. Он не отворачивается от трагического, как Толстой, но стремится взорвать эстетику трагического изнутри, он балансирует на грани трагического, но ведет к преодолению трагического чувства жизни. Его роман — библейский ответ на эллинские вершины европейской литературы. По крайней мере -- попытка такого ответа.

Еще меньше, чем сближение с трагедией, дает попытка сблизить роман Достоевского с карнавалом. Путь, через который проходит герой Достоевского — это испытание крестом. Связь с крестом, выраженная в фамилии Ставрогина, есть в судьбе каждого. Распятие было не только мучительной, но позорной, издевательской казнью. Именно поэтому Кайафа и Анна не воспользовались возможностью побить еретика камнями, по еврейскому закону, а постарались подвести его под римскую казнь, несравненно более гнусную. Они хотели, чтобы память об Иисусе была навечно заплевана. Прошло несколько веков, прежде чем крест стал respectable церковным символом. Но и после этого чуткость юродивых восстанавливала первоначальный смысл, первоначальный облик распятия: святости сквозь позор.

Через испытание позором и болью проходят не только герои, которых автор хочет сбить с котурнов, но и самые любимые (Соня, Мышкин, Хромоножка). Достоевский как бы не верит в подлинность, не прошедшую под линьком. Именно святость сквозь позор, святость юродская выходит у Достоевского непобедимо захватывающей.

Тексты Достоевского, которые М. М. Бахтин описывает как карнавальные, по большей части — скорее юродские.

Карнавален «Дядюшкин сон», карнавален Степан Трофимович — но не Ставрогин! Достоевский, может быть, использовал наследие карнавала и мениппеи (литературного рода, в котором карнавальное становится философской иронией); но сквозь карнавальное он видел что-то другое, более древнее или, по крайней мере, не нашедшее себе выражения на Западе.

Карнавал можно рассматривать как секуляризацию древнейших обрядов, в которых идолам оказывалось искреннее почитание, а затем их уничтожали (Тернер назвал это метафорами антиструктуры)¹. Не во всех культурах эта архаика растворилась в карнавале. И возможны ее продолжения, идущие мимо карнавала, — юродские формы культа и культуры.

Разумеется, можно определить мениппею так широко, что в общие рамки войдет и Евангелие, и Достоевский. Так именно и делает Бахтин². Юродство он упоминает, но как одну из форм карнавального, смехового сознания: слово Достоевского «стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком» (там же с. 397). Я не могу с этим согласиться, и мне кажется, что Бахтин, в последние годы, сам от этого отошел. Эстетизм — вырождение юродства (например, у Федора Павловича Карамазова). Подлинное юродство не имеет с эстетизмом решительно ничего общего. Оно так же серьезно, как распятие. Повесив апостола за ноги, римляне, может быть, весело смеялись; им это казалось похоже на карнавал: низ и верх поменялись местами. Но человек, распятый на кресте, — это не соломенное чучело зимы. И след, оставленный распятием в сердце человечества, — совсем не карнавальным.

Юродство — традиционная черта многих деспотических обществ. Когда разум принимает сторону рабства, свобода становится юродством. Когда разум не принимает откровения духа, дух юродствует, — как Павел, один из величайших мыслителей древности, в послании к коринфянам.

В древней Руси только юродивый мог сказать: «не могу молиться за царя-ирода»... и Николай Федорович Федоров

¹ Turner V. Metaphore of antistructure in religious culture. In: *Changing perspectives in the scientific study of religion*. N. Y., 1974, p. 63—83.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, С. 229.

серьезно писал, что государственный строй России — самодержавие, ограниченное институтом юродства. На Западе сложились другие ограничения власти, и в юродстве не было общественной необходимости. Но оно сохраняло духовную значимость, и Достоевский, введя юродство в роман, нашел стихийный читательский отклик. Это не было чисто эстетическим обогащением романа. Поиски Достоевского переключались с духовными поисками Кьеркегора, с попытками вернуться к открытым вопросам Иова, с пониманием христианства без хрестоматийного глянца, — «для иудеев соблазна, для эллинов безумия» (Корнф., 1, 23).

Роман Достоевского — это роман Достоевского. Уникальное не может быть подведено под рубрику.