

ЗАМЕТКИ О ВНУТРЕННЕМ СТРОЕ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО

Тема этой главы связана с некоторыми идеями, которые я высказал в «Эвклидовском и неэвклидовском разуме», и представляет собой развитие этих идей. Я сказал, но не пытался доказать, что апофатический акцент в религиозном мирозерцании Достоевского, то есть акцент на недомолвках, на намеках, очень органически перекликается с таким же характером художественных конструкций Достоевского, в которых недосказанность, намеки играют наиболее существенную роль. Самое важное говорится как бы вскользь и как бы даже иногда не говорится, а кто-то из второстепенных героев вспоминает, что вот Мышкин сказал это, но это и есть самое главное... Это глубоко специфично для Достоевского. Решающее слово у него всегда недоговорено, невнятно, в самом строе его фразы и в самом строе его характеров есть что-то, разрушающее представление о предмете исследования. Предмет и есть, и в то же время его нет.

Когда я слушал доклад о театральных инсценировках Достоевского, и у меня все время вставала эта мысль. Как это все-таки неизбежно при всякой постановке Достоевского в театре, в кино, в чем угодно... Что-то теряется даже при самых больших усилиях сохранить, сберечь. Допустим, подчеркивается перекличка Мышкина и Рогожина; однако тут же теряется не менее существенная перекличка (опять-таки по линии антиподов) между Мышкиным и Ставрогиным, потому что эта внутренняя перекличка при чтении происходит даже не в рамках одного романа, а пересекая обложки разных романов.

И все эти намеки, какие-то неуловимые связи, они часто выражают самую суть того, что написано, и при всем глубоком или даже потрясающем впечатлении, которое может произвести театральная или киноинсценировка, особенно при блестящем актере или режиссере, — все-таки Достоевский остается писателем, написавшим именно то, что хо-

тел, то есть не трагедию, которую он почему-то изложил в форме романа, а именно роман, который надо читать, но читать, вглядываясь во все полутона, все намеки и все недосказанности, которые там разбросаны, и иногда 20 лет не можешь понять какого-то случайного замечания. Например, сравнительно недавно православный знакомый мне пояснил, какой смысл имеет замечание мимоходом, что Смердяков читает Исаака Сирина. Оказывается, Исаак Сирин в своей любви к врагам, заповеданной Христом, дошел до того, что он молился за бесов. И вот Смердяков нашел, наконец, своего небесного заступника. Эти намеки настолько существенны, что без перечитывания много раз и вдумывания Достоевский остается как бы наполовину прочитанным. Допустим, на детективном уровне, на интеллектуальном уровне. А вот на самом глубоком философском уровне он остается все еще загадочным. Как бы высказывается некая истина, но все слова, которыми она говорится, все это не те слова. Это опять вечное «не то», «не то», которое повторяет Мышкин, когда объясняет Рогожину, в чем сущность веры, ограничиваясь «не про это», «не про это», а про что, он, в сущности, так и не говорит.

Художественные постройку Достоевского, если сравнить их с хорошо ухоженными романами ведущих писателей его времени, — это бедные Лазари рядом с богатыми Лазарями, это больные, истерзанные болезнью тела, и когда современники наивно говорили, что Достоевский пренебрегал формой, то в своей наивности они были в чем-то правы, то есть каким-то уровнем формы, каким-то уровнем реальности Достоевский действительно пренебрегал, он разрушал его, чтобы поднять и выявить другой, более глубокий пласт. Это не просто новая эстетика, это еще новая онтология, другое чувство, другое понимание реальности. Это глубоко связано с тем, что для Достоевского его вера — это прежде всего таинственное прикосновение к мирам иным, а для его младшего современника Федорова — это прежде всего стремление к реальному, осязаемому акту воскрешения отцов. Федоров все время упрекал Достоевского (в «Философии общего дела»), что тот отвлекает от настоящего дела какими-то там таинственными прикосновениями. А для Достоевского именно в этих таинственных прикосновениях вся суть дела, потому что реальность для него не совпадает с реальностью фактов как отдельных осколков бытия, а лежит где-то по ту сторону этих фактов, за ними, и передать эту сквозящую за факта-

ми реальность по самой своей сути нельзя связным пластическим изложением. Тут не то что времени не хватило. Достоевский иногда жаловался, что если бы у него было время, как у Тургенева, то он написал бы... Но когда ему Анна Григорьевна создала, как говорится, условия и он написал, не торопясь, «Братьев Карамазовых», он все-таки писал их совершенно так же, как написал те романы, которые он писал второпях. Невнятица у него не от неумения говорить, а от умения молчать, когда слово себя исчерпало. Вот в чем суть дела. То, что миры иные видны земными очами смутно, как бы через задымленное стекло,— это положение, которое было сформулировано еще апостолом Павлом и не является открытием Достоевского. Но, как правило, очень ортодоксальные христиане считали, что церковь каким-то образом в общем все-таки знает, что за этим стеклом. Например, Флоренский в блестящей, интересной книге «Иконостас» уверяет, что святые видели, как склонилась Богоматерь и какое выражение лица у ангелов Троицы, а художники только обрисовывали то, что им святые разъясняли. Здесь предполагается, что есть какой-то совершенно четкий потусторонний мир, который нам только по грехам нашим кажется не совсем видным, а святые это видят полностью. А у Достоевского это не так, у него мерцающее, просвечивающее сквозь фигуры (хотя и нераздельное от них) обладает во всей своей полутьме и невнятности преимуществом реальности. Это и есть то последнее, что можно высказать (или полувывысказать), прежде чем совсем замолчать.

Если представить себе гипотетически структуру космоса, как она мыслится (как я себе представляю, что она могла мыслиться, конечно, это гипотетическая конструкция) условным создателем романа Достоевского (я вовсе не говорю, что он так себе это представлял), складывается взгляд на реальность, делящий ее на три уровня: первый — отчетливый, бытовой, уровень твердых тел — изодран в клочья и сквозь него просвечивает другой — смутный, туманный, в котором едва можно разглядеть отдельные фигуры, как некоторые созвездия в тумане. Присмотревшись к движению созвездий, замечаешь как бы астрологическую картину, в которой движение созвездий определяет события на бытовом уровне (так, по астрологическим представлениям, сочетание звезд определяет, что с вами случится). Но и эти данные созвездий все-таки обманчивы, эти звездные образы наплывают один на другой, смешиваются,

и, в конце концов, последний (третий) уровень — такой, который остается уже как бы и вовсе нераскрытым. Окончательное слово Достоевского — нераскрытая тайна. Впрочем, я сразу должен оговориться, что такое деление слишком резко. То, что происходит на бытовом уровне романа, — это не дурной сон, не иллюзия, от которой можно освободиться. Убийство старухи или три тысячи, которые стремятся достать Митенька, — это совершенно реальное убийство, и деньги, вернее, отсутствие денег у Митеньки, совершенно реальны. То, что его мучает отсутствие денег, — это вовсе не метафора. То, что пробивается сквозь внешнюю реальность, не отменяет ее, а только усложняет, вступает с низкой реальностью в спор, и этот спор сам по себе реальность и, может быть, величайшая полнота реальности, схваченная в романе.

М. М. Бахтин в своей книге о Рабле заметил, что Данте в «Аду» сталкивает две оси бытия: горизонтальную, направленную к бесчисленным предметам в пространстве и времени, как бы уровень различий, уровень отдельных фактов, и вертикальную, направленную к вечности, с земли к небу, или с земли к аду. В конце средних веков твердо установленной была вторая, вертикальная ось — с неба к аду; ее пересекают, расшатывают человеческие страсти, направленные, так сказать, поперек, создавая неслыханный ни раньше, ни позже внутренний напор поэмы.

У Достоевского я чувствую тот же напор. Только теперь в обычном представлении твердо установлена горизонтальная ось (утвержденная со времен Возрождения), реальность мира в пространстве и времени, которую можно рассматривать как горизонтальный пласт. А хотят разрушить, но все-таки не разрушают до конца, взлеты в небо, провалы в ад. И оба эти направления, горизонтальное и вертикальное, одинаково реальны.

В этом смысле роман Достоевского — это не только не роман Тургенева или Гончарова, который остается целиком в горизонтальном пласте, но и не роман Кафки или, скажем, «Приглашение на казнь» Набокова, в котором внешняя реальность настолько призрачна, что когда Цинцината казнят, то я не совсем уверен, что его казнят, это какая-то иллюзия казни, это какое-то монофизитское представление об иллюзорных страданиях, которых на самом деле нет и которые проходят как дурной сон. Достоевский ближе к учению вселенской церкви о том, что Христос действительно был человек, хотя в то же время был Бог, и

действительно страдал. Его роман одновременно вполне кошмарно реален в самом бытовом смысле и одновременно не только это, одновременно он глубоко духовен. Алену Ивановну и ее сестру убивают совершенно всерьез (без метафор), мы чувствуем себя перепачканными кровью их вместе с Раскольниковым... И все же еще серьезнее, что убита «Идея», и еще серьезнее, что развязаны глубинные силы, что обвалились пласты, преграждавшие путь внутри личности, и открывается то, что человек раньше не знал, что сейчас станет сутью его жизни.

Строго упорядоченного уровня глубины нет. Нет тех ромбов и кругов, на которых в Деисусном чине, который висит в Третьяковке, утверждён престол Вседержителя, и нет незримых рельсов канона, по которым в «Житиях» движутся судьбы святых. И все же судьбы главных героев, которых условно можно назвать группой трансцендентных героев, имеющих, так сказать, вертикальный выход, решаются там, в глубине, в минуты и даже секунды прикосновения. И до какой-то степени это все-таки подобно миру икон, миру всевидящего Провидения. Пружина, управляющая героями, остается скрытой, но мы ее чувствуем, мы ловим ее образы, нам хочется дать ей имя. Мы не можем не искать объяснения, потому что с внешней, очевидной стороны поступки трансцендентных героев всегда остаются несколько странными, немотивированными или, во всяком случае, не всегда или недостаточным мотивированными. Как преступление Раскольникова, которое он несколько раз пытается объяснить и не может объяснить до конца. Или как самоубийство Смердякова, которое с бытовой точки зрения необъяснимо. У него нет, казалось бы, убедительных внешних причин кончать с собой, но есть причина скрытая.

Иван Карамазов, в разговоре с Алешей, пересказывает старинную повесть — «Хождение Богородицы по мукам»: «Там есть, между прочим, презанимательный разряд грешников в горящем озере: которые из них погружаются в это озеро так, что уж и выплыть более не могут, то «тех уж забывает Бог». Выражение необычайной глубины и силы...» Я думаю, что это выражение поразило не только Ивана Карамазова, но и самого Достоевского, и оно дает ключ к таким явлениям, как самоубийство исчерпавшего себя героя, которого условно называю героем ада. Если представить себе космос Достоевского, то где-то в мирах иных герой ада тонет в огненном озере, а на земле он вешается или стреляется, и его смерть приводит в действие целую

систему, которую можно назвать «треугольником преступления и покаяния». В центре этой системы герой, еще не сделавший окончательного выбора. В его душе Христос молчит, как об этом Иван сам рассказывает. Иван — один из тех самых «эвклидовских» героев, в душе которых Христос молчит, но молчит, как замолчавший собеседник, — молчит и прислушивается и как бы отвечает. Иван все время хочет говорить с Ним. Алеша как бы представитель Христа, которому Иван хочет объяснить, почему он не может принять Его мира. Так же в Раскольникове — внутренний человек все еще живет, и остается надежда на спасение. А в Свидригайлове внутренний человек уже умер. Теологи здесь могли бы возразить, но по легенде, о которой Достоевский вспоминает, Христос его забыл, и самоубийство открывает внутреннюю тайную смерть, оно превращает в плоть распадающиеся черты портрета Дориана Грея.

Раскольников (или Иван) — поле битвы неба и ада. Умом они выбирают ад. Но судьба сталкивает их с человеком, уже давно сделавшим такой выбор, с душой, уже захлебывающейся в огненном озере. Завязываются своеобразные отношения, полные намеков, недосказанности, борьбы интереса с отвращением. В решающий момент герой ада кончает с собой, а вот герой типа Ивана, Раскольникова (как условно я буду называть, герой чистилища, для краткости, хотя чистилище, в сущности, совершенно ни к чему, но так наглядно можно представить эту точку между небом и адом), — этот герой отшатывается от бездны, раскрывшейся перед его глазами, и идет доносить на себя (символ духовного покаяния), иногда подталкиваемый и провожаемый до ворот полицейского участка своим добрым ангелом (как Раскольников — Соней), как в более мягкой форме Алеша подталкивает Ивана (и кстати, очень любопытно, что в «Братьях Карамазовых» такую подталкивающую роль играет черт, который там симпатичный до некоторой степени черт, исполняющий задание, полученное от «Высших сил», как Воланд у Булгакова. А то, что Высшее является Ивану как черт, так он лучшего, очевидно, еще не заслужил; и святому Антонию долгое время являлся черт, прежде чем он увидел что-то лучшее). И это разрушение трансцендентного треугольника так же означает конец романа, как развязка любовного треугольника завершает банальный роман XIX века.

Герои чистилища обычно превосходят окружающих своим умом и играют роль интеллектуального центра ро-

мана. Минутами кажется, что они во всем превосходят героев ада. Свидригайлов, например, ждет от Раскольникова нового слова, а Иван для Смердякова просто орел в поднебесье. Иван на Смердякова смотрит все время сверху вниз. Но сердцем герои чистилища довольно наивны, и то, что принимает их ум, с ужасом отвергает их «природа». В терминах Достоевского можно сказать, что Христос остановился только перед умом Раскольникова. Но Он входит в его сердце в порывах любви и сострадания. Раскольников идет убивать старушку (ум этого требует, принцип требует), но ему снится засеченная лошадь. То же с Иваном; только Иван и гордыне и любви отдается больше в воображении, в теории; а Раскольников практичнее и убивая Алену Ивановну, и отдавая последние деньги на похороны Мармеладова. Впрочем, эту разницу не стоит преувеличивать, как это сделал один критик в Москве¹, попытавшийся вырыть пропасть между Иваном, который хороший, никого не убивал (а «говорить все можно»), и Раскольниковым, который убил. Это, по-моему, чрезвычайно наивный ход. В общем, и Иван, и Раскольников во внутреннем плане не могут отречься от Христа. Это об Иване Зосима говорит: «Если (вопрос.— Г. П.) не может решиться в положительную (сторону.— Г. П.), то никогда не решится и в отрицательную...» А Свидригайлов и Смердяков — люди другой породы: они и сердцем предпочли другого (не Христа, а дьявола). И раньше ли, позже, но их сердца омертвели. Где-то в предыстории, может быть, это было и не так. Например, у Ставрогина чрезвычайно сложная предыстория. В воспоминаниях Марии Тимофеевны он был, пожалуй, героем другого типа; он становится героем ада уже на страницах «Бесов», а в предыстории, может быть, не таков еще. Но такими, какими мы их видим, Ставрогин и Свидригайлов уже оставлены навечно дьяволу, а дьявол тем и дьявол, что он немедленно губит свои же собственные кадры и истребляет тех, кто безвозвратно, душой и телом, ему преданся.

Здесь я хотел бы подойти к другой возможности назвать этих героев в связи с их функцией в структуре диалога у Достоевского.

В «Эвклидовском разуме» я бросил мысль, что диалогизм у Достоевского (или полифония у Достоевского) — это термин условный, что его диалогизм резко отличается от усвоения этого принципа и в западной литературе и в

¹ В. Я. Лакшин в середине 70-х годов.

японской (из восточных литератур), то есть у Достоевского идет перекличка людей, понимающих друг друга с полуслова, а, как правило, в иностранных литературах усвоена другого рода полифония — разговор глухих, каждый из которых дует в свою дудку и слушает только самого себя и абсолютно не слушает другого.

Но потом, когда я послушал доклад А. А. Долинина¹ и еще подумал над этим, мне представилось, что вообще у Достоевского есть разная полифония, у Достоевского тоже, если хотите, есть диалогизм на горизонтальном уровне и на вертикальном. Когда герои сходятся толпой во время какого-нибудь скандального собрания, например, во время *petit-jeu* у Настасьи Филипповны, то это такая горизонтальная полифония: каждый говорит, каждый считает себя очень умным, каждый с упоением слушает себя, никто не слушает другого. Эти отношения между героями можно выразить словами Сартра: существование другого — недопустимый скандал.

Даже если герои этого типа и в этой обстановке пытаются высказаться — ничего не получается. Например, Ипполит в гостях у Мышкина читает свою исповедь, он читает, но его никто не слушает, и все только раздражены, зачем он задержал их, им спать хочется, они хотят домой уйти. Именно этот «горизонтальный» диалог, то есть, в сущности говоря, обнаруживающаяся в диалоге невозможность высказаться и невозможность понять друг друга — это вот было усвоено всей мировой литературой.

Но у Достоевского есть и вертикальный диалогизм. Это, как правило, происходит в интимном разговоре, *tête-a-tête*, и третий с ними обязательно мыслится либо Христос, либо дьявол. Вот, например, многочисленные исповеди почти церковного характера с князем Мышкиным или исповеди в «Братьях Карамазовых», где все очень вынесено: как только Алеша появляется, сразу ему кто-нибудь исповедует; Алеша, как и князь Мышкин, играет почти ритуальную роль старца или исповедника, он в романе явный викарий Господа Бога. Раскрывая душу перед Алешей, человек раскрывается уже Богу, Христу; таким образом здесь люди полностью высказывают то, что они хотят. Причем в этой ситуации даже, казалось бы, совершенно падшая душа раскрывает в себе образ и подобие Божие (поручик Кел-

¹ На конференции в ленинградском музее-квартире Ф. М. Достоевского в ноябре 1974 года.

лер — князь Мышкин), и, подчеркивая это единство, князь Мышкин говорит, что у него самого непрерывно бывают двойные мысли. Тут полное единство и полное взаимопонимание. Но, наверное, художественно еще более интересное у Достоевского — «единство в дьяволе», когда встречается герой колеблющегося типа (которых я условно назвал героями чистилища) с героем ада, играющим роль соблазнителя, причем в соответствии с ролью лукавого — врага рода человеческого — он говорит с ним намеками, обиняками, например, разговор Смердякова с Иваном Карамазовым, или вот разговор Свидригайлова с Раскольниковым, они как бы пытаются намекнуть на свою правоту (потому что прямо все же нельзя высказать, не принято, что «можешь лгать и можешь блудить»¹, ничего, дескать, не стесняйся, продолжай в том же духе...).

И вот тех героев, которых я выше назвал, можно по их функции в диалоге назвать героями, принимающими исповедь, героями-исповедниками. Это будут герои рая, как я их раньше назвал; в противоположность им герои ада — это соблазнители. А тех, которых я назвал условно героями чистилища, можно назвать амбивалентными героями, которые оказываются в ситуации диалога и с теми и с другими: Иван разговаривает с Алешей, Иван разговаривает со Смердяковым, — в одном случае он разговаривает со Христом, в другом случае его завлекает дьявол.

Та же самая ситуация у Раскольникова: Раскольников — со Свидригайловым, Раскольников — с Соней Мармеладовой. Вот эта амбивалентность отличает тех героев, которых я склонен называть (чисто внешне, прошу просто зрительно представить себе их место в гипотетическом космосе) героями чистилища. Мне кажется, что трансцендентные герои Достоевского все как-то ориентированы, условно говоря, между воротами ада, чистилища и рая. Но не все они прямо стоят у этих ворот, как Свидригайлов, Раскольников и Соня. И не всегда между ними складываются отношения, прямо соответствующие их вертикальной или трансцендентной роли. Четкость внутреннего плана в «Преступлении и наказании» — скорее исключительный случай. И в какой-то мере она противоречит поэтике Достоевского, отымает зыбкость и туманность у «таинственных прикосновений мирам иным», придает им слишком строгий порядок. По-видимому, это просто черта п е р в о г о из пяти великих

¹ Из «Разговора с чертом» А. Галича.

романов Достоевского, в нем еще отчетливо видна канва. Здесь как бы складывается канва и поэтому выступает в очень отчетливой форме. А в дальнейшем гораздо большую роль играет рисунок, свободно вьющийся вокруг этой канвы.

Уже в «Идиоте» отношения, в которые Мышкин вступает с остальными героями, гораздо сложнее и несколько раз обманывают читателя, даже читателя понимающего и не способного поверить, например, что Раскольников среда заела. Мышкин все время попадает не на свое место. Сперва — в соперники Рогожина, и обрисовывается перспектива романа о двух мужчинах и одной женщине, в котором Мышкин и Рогожин равны, даже, может быть, Рогожин теплее, человечнее. Так понял Достоевского Блюменталь-Тамарин, постановщик и исполнитель роли Рогожина в замечательной, не забывшейся мне с конца 30-х годов инсценировке. Рогожин там «крыл» Мышкина, он был как-то симпатичнее; или, если философски углубить ситуацию, крайность всепоглощающего сострадания так же дурна, губительна, как крайность всепоглощающей страсти, и по заслугам обречена на гибель (я сам так думал в студенческие годы, когда впервые приступил к этой теме, и довольно долго у меня держалось это представление). Потом князь оказывается яблоком раздора между Настасьей Филипповной и Аглаей (это — перспектива, увлекшая в основном японцев. Ситуация мужчины между двумя женщинами дважды повторяется у Кавабаты Ясунари; она есть, кажется, и в фильме Куросавы). Только постепенно, как бы в тумане, вырисовывается действительное место князя в центре всех человеческих отношений, не минуя ни одного второстепенного персонажа...

Внутренний план в «Бесах» еще более темен. Князь Мышкин, по крайней мере, сам с первой главы светел и открыт. Темнота возникает только от неспособности других увидеть его. Они все (хотя и не всегда так грубо) попадают впросак, как генерал Епанчин, который отказывает от дома, как нищему, наследнику миллионного состояния. Это опять-таки сцена, имеющая и прямой и символический смысл. В общем, все так же не понимают князя. Напротив, центральное положение Ставрогина в «Бесах» очевидно; но Ставрогин сам по себе темен, и конец романа не раскрывает тьмы. Он слишком широк, слишком разбросан, имя его душевным стремлениям — легион, он хочет обладать каждой формой и каждым именем и по этой своей дьяволь-

ской широте неизобразим. Его лицо — маска, а его душа — калейдоскоп осколков-личностей, мгновений-личностей, наплывающих друг на друга и исчезающих. Прекрасный был бы пример для иллюстрации буддийской концепции личности, в которой общего «я» вообще нет, в каждое мгновение это совершенно другое «я». Так вот и разные повороты Ставрогина, они как бы олицетворяются по отдельности в «наших», каждый из которых уловил Ставрогина в каком-то одном, случайном для него повороте, и для «нашего» этого хватило уже на всю жизнь. А Ставрогин ни на чем не может задержаться, он как-то трагически рассыпается, теряет себя.

Многое внутреннее в «Бесах» было сбито и отодвинуто в тень внешним, политической полемикой, которую Достоевский вел с исключительной горячностью, я бы сказал — с «пеной на губах». Но даже если отбросить все те во многих отношениях чрезвычайно интересные, но не в глубочайшем смысле, фигуры, такие, как Шигалев и Кармазинов и т. д., — то, что осталось, не становится до конца ясным; и после последней главы, пожалуй, больше загадок, чем в середине романа.

Те ориентиры, которые довольно четко расставлены в «Преступлении и наказании», в двух последующих романах сбивают с толку, и мы попадаем в темноту, где уже созвездия больше не светят. Вехи чистилища и ада мелькают в одной и той же душе, жутко широкой. Ставрогин, может быть, самый широкий из героев Достоевского, и к нему, наверное, больше всего подходят эти слова: «Широк, слишком широк человек, надо бы сузить». Это, вероятно, самый трагический тип той широты, которая становится уже аморфностью, в конце концов отсутствием личности. В нем и Раскольников, ставящий на самом себе эксперименты, и Свидригайлов, живущий в свое удовольствие. И теоретик, разбрасывающий блестящие мысли, которые по одной подхватывают другие, иногда прямо по-смердяковски, как Верховенский; идеи, сжигающие своим интеллектуальным жаром. И в нем же холодный практик, скучающий маркиз де Сад.

Туман несколько проясняется, если поставить основной для Достоевского вопрос о способности к преступлению и покаянию. Вот тут как-то можно (по этому критерию) отнести Ставрогина все-таки к одной основной категории, он безусловно способен к преступлению и не способен к покаянию, и это является решающим в предыстории ро-

мана. Он, может быть, был близок к типу героев чистилища, но собственно в романе он слишком далеко зашел. Причем решающий психологический груз, который на нем висит,— это его пристрастие к удовольствию, его избалованность, его барственность¹.

Раскольников никогда не думает, приятно ли убивать старушек. Скорее всего — решительно неприятно. Но, подобно Канту (который считал, что надо делать добро с отвращением), Раскольников был убежден, что надо с отвращением творить зло. Это его категорический императив, его долг перед самим собой, перед своими представлениями о должном. Он служит ложному богу, но у него есть свой бог, иначе говоря, он по-своему нравственный человек, с вывороченной наизнанку нравственностью. Его поступок ужасен, но энергия этого поступка может быть повернута в другую сторону. И с той же способностью безвозвратной отдачи себя высшему, с которой он шел убивать Алену Ивановну, он идет в участок и доносит на себя. Он совершает уголовное преступление, но это по типу не уголовник, это скорее метафорически изображенный политический преступник, это заблудившийся филантроп, который исходил из теории, требовавшей идти к добру через совершение зла. А Ставрогин действительно близок к типу уголовного, это, так сказать, барин-уголовник. Убийца-аристократ. Эти два типа не так уж далеки друг от друга, не такое уж парадоксальное сочетание. Развратный лорд Ловлас и обыкновенный урка отличаются друг от друга тем, что один из них изнежен, а другой закален в бедствиях, но в общем и тот и другой одинаково равнодушны к законам, и божеским, и человеческим.

Я думаю, что у Достоевского, во-первых, в опыте это как-то было ему дано, потому что он не мог не обратить внимания на внутреннее сходство обитателей Мертвого дома (таких, как Орлов, Газин) и администрации Мертвого дома, вплоть до высшей администрации, вроде князя Валковского в «Униженных и оскорбленных». Вообще князь Валковский — это тот же каторжник Орлов, только с княжеским титулом. А с другой стороны, к этому толкала долгая литературная европейская традиция, в особенности чтение Бальзака. Бальзак и его современники показали, что в обществе, где стираются сословные различия, разница

¹ Ср. другой подход в эссе «Вокруг исповеди Ставрогина и «Крейцеровой сонаты».

между салоном и каторгой сводится к мебели. Это, конечно, гипербола, но гипербола, задевшая Достоевского, совпавшая с его собственным впечатлением и переведенная им, если так можно сказать, с языка социологии на язык религиозного искания. И в результате открылся новый пласт жизни, и европейская культурная традиция была заново переосмыслена. Героика Нового времени была понята как уголовная хроника.

Размышления Ставрогина, открывающего в человеке Бога (но без способности к любви), ставят его в один долгий ряд со всеми демонами, западными и русскими, с либертенами, машущими крыльями и без крыльев.

Этот тип одновременно итоговый и пророческий. Чем дальше мы живем, тем больше кажется, что Ставрогин принадлежит не столько прошлому, сколько будущему, что это демон сладкой жизни, искушающий современную цивилизацию. Я не знаю, какой образ современной литературы выразил этот вот основной импульс, который действует в современной западной культуре, сильнее, чем Ставрогин. Он всегда и во всем дерзко барствен, наивно и безгранично своекорыстен, безо всякой даже мысли, что можно иначе. С самого начала и до предсмертной записки он не может расстаться с идеей удовольствия, не может освободиться от привычки оценивать поступки и события не по их онтологической сути, а помимо сути, как приятные и неприятные, способные доставить удовольствие и неспособные к этому. Весь ум и вся сила его уходят на довольно пустую игру приятностью неприятного, вкусом отвратительного и тому подобными открытиями оттенков в области, которая вся, в целом, не стоит выеденного яйца.

Что бы он ни делал, это превращается в новое удовольствие. Самая глубокая и святая мысль, родившаяся во внутреннем человеке, немедленно превращается в игрушку внешнего человека, в предмет его наслаждения, и заигрывается до полного растления. Внутренний человек сжимается от этого, как шагреневая кожа. Делаю доброе дело и испытываю от этого удовольствие; делаю злое и тоже испытываю удовольствие; «а очень никогда не бывает...». Способность желать теряет свою страстную силу. Корни желаний, уходящие в сверхличное, «очищаются» от лишнего, очищаются, так сказать, от той почвы, которая, как Ставрогину кажется, только мешает и, в своей гедонистической зримости и рациональной обнаженности,— иссы-

хают. Остается бесплодная смоковница, которая только ждет огня.

Есть ли из этой воронки выход? Действительно ли я прав, безусловно причисляя Ставрогина к героям типа Свидригайлова? Осталась ли у Ставрогина свобода воли? Остается ли она у времени, символом которого стал Ставрогин?

Тихон Задонский (в пропущенной, но очень важной главе, хотя она, может быть, в «Бесы», так, как она написана, не влезает, это какой-то отголосок прошлого Ставрогина) не отнимает еще надежды, даже выслушав исповедь Ставрогина. Видимо, в мифологии Достоевского на каждой ступени в ад стоит ангел, готовый протянуть руку... Так же, как на каждой ступеньке в рай — дьявол, готовый подставить ножку. И даже на самой последней ступени в ад, когда, можно сказать, пламя лижет ступни Ставрогина, еще можно спастись. Но чем ниже, тем труднее схватиться за протянутую руку, тем сильнее инерция, тем больший нужен порыв, чтобы вырваться. Нужно неслыханное покаяние.

И тут мы переходим к другому сюжетному узлу, который характерен для Достоевского: странный брак как символ обручения мистического — со страданием, с покаянием.

Опять-таки это очень обнажено в «Преступлении и наказании», когда Раскольников падает ниц перед Соней («Всему страданию человеческому поклонился»), и потом это завершается реальным браком. Но такой выход возможен только для героя чистилища, сердце которого еще способно на самоотдачу, а для героя ада выхода уже нет. Он способен помыслить о покаянии (Ставрогин — блестящий ум, и он все может себе представить), но он тут же превращает это покаяние в новую барскую забаву. И он закрывает себе путь, который был бы для него, может быть, единственным путем спасения, потому что он тут же сделает из этого какой-то бурлеск.

Я серьезно думаю, что этот путь мог быть для него реальным, для человека такой силы, как Ставрогин, он был бы по плечу. Но надо было бы только повернуть свою силу к внутреннему; а удовольствие как единственный принцип жизни, не как отдых на пути, а как единственная руководящая мысль, становится принципом смерти.

Это еще очень давно было продемонстрировано в истории философии Гегезием, Ставрогиным древнего мира.

Сходство бросилось мне в глаза в молодости, когда я после Достоевского читал «Историю философии» Гегеля, а недавно совершенно то же самое, что Гегель, писал о Гегезии в одной из своих статей С. С. Аверинцев. Гегезий — чрезвычайно яркая фигура, и удивительно ставрогинская, хотя о нем скорее всего Достоевский не читал, он просто построил Ставрогина из своего внутреннего мира. Но Ставрогин — это живой Гегезий, его перенести в античность — и он бы там ходил по Александрии и учил бы, как Гегезий, и покончил бы с собой, как Гегезий. Гегезий тоже по всем значным местам таскался и испытывал всякие странные наслаждения... Все уже когда-то было, как говорит Бен Акиба в «Уриеле Акосте»: были безбожники, были еретики...

Интеллектуальный центр «Бесов» — это духовный мертвец. И вокруг этой живой пропасти смерти кружатся, как мотыльки вокруг огня, бесы — целый хоровод или (как это можно представить себе) целая группа линий, стянутых к центру, если представить эти линии притяжения как типографскую звездочку. Этот сюжетный узел я условно называю — звезда искушения, звезда соблазна... В каждой идее Ставрогина есть что-то истинное, подсказанное изнутри, способное потрясти и пленить. И каждая идея несет на себе печать растления, печать своекорыстия, незаметный переход от высоты к низости. Николаю Всеволодовичу поразительно много было дано, он способен был созерцать такие вершины, которых большинство как-то даже и не представляет себе. Но каждую вершину он созерцал под образом твари, под образом избалованного барственного «я», наслаждающегося созерцанием. И эта двойственная жизнь продолжается в героях, захваченных, охваченных ставрогинским фейерверком идей. Каждая мысль оборачивается в них то истиной, то поражает своим блеском, то отталкивает...

Что-то подобное я скорее угадываю в «Бесах», чем прочитываю. Я не нахожу это до конца воплощенным, потому что «Бесы» — очень сложный роман, там один замысел наложился на другой замысел, и политическая тема, вызванная нечаевским делом, заслонила более глубокую тему, связанную со Ставрогиным и с разбрасыванием Ставрогиным этих вот двузначных идей, способных спасти и способных погубить.

Все идеи, прошедшие через Ставрогина, двуличны. В принципе не только идея Верховенского, но и шатов-

ская — и она двойственна. Откровение, пришедшее как бы сверху, от Святого Духа, тут же повторяется духом тьмы, и невозможно понять, где «Князь», а где «Гришка Отрепьев, анафема», как кричит Ставрогину Марья Тимофеевна Лебядкина, которой в романе дано видеть тайное. Два лица, которые попеременно видит Хромоножка, одновременны, неразрывны, незаметно переходят друг в друга. У каждой идеи есть свой оветлый и свой темный лик. Можно выбрать ту, которая с е г о д н я светит, но нельзя найти идею, которая никогда не обманет, не обернется тьмой. Это вытекает из внутренней логики всего творчества Достоевского, это вытекает из его кредо, в котором сказано, что если бы как-нибудь оказалось, что Христос вне истины и истина вне Христа..., то он предпочел бы остаться с Христом вне истины, чем с истиной вне Христа.

А полемист рассуждает иначе, проще: то-то истинно, то-то ложно. Достоевский-полемист вторгается в роман и в значительной степени нарушает действие более внутреннего, глубинного закона, своего, так сказать, онтологического чувства.

Единственный герой, в котором ставрогинская идея сохраняет игру красок,— это Кириллов, он достаточно метафизичен, и поэтому он не был подчинен закону полемики, по которому каждый должен быть однозначно хорошим или плохим. Хороший Шатов, плохой Верховенский. Но вот в Кириллове этого нет, о нем как-то не скажешь, положительный это персонаж или отрицательный. Тут снова Раскольников, только убивающий не старушку, а самого себя. Снова ненужный эксперимент, снова жизнь приносится в жертву идее и той истине, которая вне Христа, истине как абстракции, а не как конкретной истине.

Изображая Кириллова (после Мышкина), Достоевский, видимо, хотел показать, что прикосновение к вечности может быть полным, и тогда рождается истинная любовь, побеждающая страх, и все внешнее оказывается внутри, и не нужны никакие эксперименты, ничего не нужно доказывать. Тогда человек, как Мышкин,— сам свет, сам есть все необходимое доказательство и вся новая истина. А может быть неполное прикосновение, когда тварь сохраняется, не сгорает до конца в пламени особых мгновений.

Кириллов достаточно многозначен. Все зависит от того, как понять свое переживание. Паскаль, смирившись перед силой, потрясшей его, был очищен пережитым «огнем». Я имею в виду амулет Паскаля, записку, найденную после

смерти его в подкладке его куртки; в этой записке он пишет сперва о самом чувстве: «огонь», а потом: «Бог Авраама, Бог Исаака, Бог Иакова, не философов и ученых...» Порыв смирения был подготовлен, видимо, его христианским воспитанием или вырвался из «неисповедимой» глубины души. А у Ставрогина и Кириллова иначе. Для них потрясающее переживание целостности бытия превращается в новый источник гордыни. Тут дьявол подставляет, так сказать, ножку, и, как в игре, с предпоследней верхней ступени человек сразу слетает вниз...

Видимо, это должно было выразиться в судьбе Кириллова, но все это только намечено, а в тексте, мне кажется, даже в Кириллове не до конца проведено. Рискованно так говорить, но мне кажется, что Достоевский не до конца справился с этим образом. Он несколько был смущен своим созданием, несколько испуган этой свободой, которая может быть дьявольской. И вот Кириллову приходит в голову совершенно странная идея, что он должен покончить с собой, чтобы доказать что-то. Такая мысль может возникнуть в какое-то одно мгновение, так же, как любовь в наивысшем своем напряжении близка к самоубийству:

И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений,—
Самоубийство и Любовь!

(Тютчев)

Мистический опыт, наподобие кирилловского, может вызвать напряжение чувства, близкое к любовному экстазу. Не случайно эротическая метафора часто входит в религиозные тексты. В такое мгновение человек именно под свежим впечатлением может действительно покончить с собой от какого-то внешнего толчка, он как бы встал по ту сторону жизни и смерти.

Но для Кириллова это не так. Кириллов носится со своей идеей несколько месяцев и считает, что это новая теория. Я не верю, что так может быть у нормального человека, это *idéé fixe* безумца, то есть Кириллов, как он нарисован, это не столько идеологический тип, сколько патологический, человек, сошедший с ума в результате какого-то для его сознания потрясающего впечатления. Он свихнулся, и он носится со своей *idéé fixe*.

Дальше все правильно, он ведет себя действительно как полусумасшедший. Но это, с моей точки зрения, не самый

интересный ход. Мне было бы интереснее, если бы он остался в здравом уме и твердой памяти.

Внутренний строй «Идиота» зеркально противоположен и зеркально подобен внутреннему строю «Бесов». В центре «Бесов» князь мира сего, принц Гарри, демон, тварь, знающая все, кроме самого главного — кроме Бога, а в центре «Идиота» как бы ангел, но ангел, ничего не знающий, кроме Бога, и на земле поминутно спотыкающийся, больной... И как-то все время попадающий в ложные положения. Роль князя Мышкина нелепа не только там, где это очевидно (например, в доме, где он разбивает дорогую вазу). Треугольник, в который князь попадает и который блестяще развивается в первой части романа, — ничуть не меньшая нелепость. Мышкин пришел вовсе не для того, чтобы жениться на какой бы то ни было женщине, и внутренне это жениховство только отвлекает его в сторону от самого себя. Он не рыцарь в том смысле, как это понимает Аглая. А. М. Д. — это инициалы Святой Девы (Ave Mater Dei). Главного Аглая не поняла.

Мышкин пришел для всех и должен быть открыт всем, всей России. Поэтому правильно построенный любовный треугольник сминается общим тяготением к Мышкину, общим желанием причаститься ему, исповедаться, заставить выслушать себя, — у каждого это по-своему, но все время к нему. И все эти линии, направленные к Мышкину, а не к Настасье Филипповне, а не к Рогожину, — разрушают первую систему отношений, так красиво сложившуюся в первой части.

Поэтому совершенно неправильна, с моей точки зрения, идея польского режиссера Вайды представить Мышкина и Рогожина как равноправных двойников... Эта иллюзия первой части романа совершенно разрушается в дальнейших частях романа. Вся блистательно написанная первая часть — это ловушка, в которую попадает читатель. И в эту ловушку попадают люди, экранизирующие часть произведения Достоевского, а не все произведение. И даже блестящие экранизаторы, иногда создающие превосходные вещи, все-таки экранизируют или инсценируют какой-то один осколок Достоевского, а не весь его грандиозный по глубине замысел.

Если свести все сказанное в некую формальную систему таких сюжетных узлов разного типа, то можно сказать, что если интеллектуальный центр романа — герой чистилища, то основные сюжетные линии складываются в треуголь-

ник преступления и покаяния. А если в центре романа герой ада (или рая), то возникает нечто вроде звезды спасения или звезды соблазна, где все притягиваются к одному — к Мышкину или к Ставрогину. Но это еще очень грубо. На самом деле в каждом романе Достоевского можно проследить влияние всех созвездий. Только одно господствует (иногда настолько очевидно, что от других можно отвлечься, как в «Преступлении и наказании», что можно рассматривать как классический случай преступления и покаяния), а остальные едва мерцают и даже совсем не видны и действуют незаметно, тайно, из тьмы. Так, как в «Подростке», где все небо, если можно так сказать, в густых облаках. «Подросток» в этом отношении — совершенная противоположность «Преступлению и наказанию», а «Братья Карамазовы» и «Бесы» стоят посередине. В них одно созвездие господствует, но можно разглядеть и другие. Разглядеть и немного домыслить, как астрологи домысливают то, что не совсем ясно.

Можно представить себе вокруг Ивана Карамазова не одного, а нескольких Смердяковых. Тогда получится ставрогинская система отношений. Да она, по существу, и есть — в намеке. И можно построить треугольник преступления и покаяния в «Бесах», по крайней мере — в предыстории Ставрогина. Ставрогин тогда еще не совсем определился и казался Марье Тимофеевне князем (что, кстати, связывает его с князем Мышкиным). Она любила его и по своему боролась за его душу. А в этой двуликой душе, помимо ее Ставрогина, жил ставрогинский черт, другой Ставрогин (наподобие черта Ивана Карамазова). И можно предположить, что нечто подобное намечалось в сознании Достоевского, когда он работал над «Бесами», но, отодвинутое темой «наших», было придавлено и потом только всплыло и было воплощено в последнем романе.

Тут мы подходим еще к одной важной поправке к схеме, которую я пытаюсь изобразить. Все написанные романы Достоевского есть как бы некие проекции одного центрального, не написанного и принципиально не поддающегося написанию. По-моему, Достоевский потом придумал замысел «Жития великого грешника», чтобы как-то рационализировать для самого себя, что у него внутри есть какой-то скрытый роман, который только частично получается, когда он пишет. И думаю, что если бы он прожил еще очень много лет, он все-таки никогда этого «Жития великого грешника» не написал, а продолжал бы писать примерно

так, как он писал, потому что это только рационализация некоего скрытого внутреннего ствола, от которого ветвями отходили его романы. Доказать это, конечно, невозможно, но психологически это можно слегка подтвердить тем, что, как говорится в «Воспоминаниях» Анны Григорьевны, Достоевский очень любил обдумывать и не очень любил писать. Писал он быстро, а вот обдумывать очень любил. Он тогда уходил в ту целостность, которую полностью представить в слове, очевидно, было и принципиально невозможно. Это черта отнюдь не одного Достоевского, а вообще черта глубочайшего сознания бытия. В последних своих пределах оно неизобразимо, и только намеком на него является сказанное.

Таким образом, существует как бы некий (конечно, с научной точки зрения гипотетический) внутренний роман, который в отдельных проекциях проявляется в написанных романах; и как бы один и тот же трансцендентный образ рисуется в нескольких персонажах, и все они эскизные, даже призрачны с точки зрения бытового реализма, скорей намекают на бытие, чем действительно существуют в том бытии-быте, о котором идет речь. Все они несколько хромают, несколько лишены каких-то необходимых нитей, без которых, казалось бы, никак не может построиться образ. И это несправимо.

Отдельного героя Достоевского иногда можно завершить, сделать пластичным. Например, Мышкина в экранизации первой части «Идиота». Но что-то рушится, рвутся какие-то дальние связи, и Пырьев, видимо, не случайно отказался от второй серии фильма (хотя вряд ли понял, почему не получилось). Целое складывается у Достоевского только из набросков, из эскизов, и складывается крепко, нерушимо, именно потому, что каждый из них есть некий незавершенный мазок в какой-то импрессионистической картине, где целое господствует над частями, а не складывается из частей. Все прекрасно знают, что мальчики читают про войну и пропускают про мир, а девочки — читают про мир и пропускают про войну. Я не знаю ни одного человека, который способен так читать Достоевского. Достоевский не делится на части, целое у него господствует над частями. Роман не замыкается на плоскости пространства и времени, его центр где-то вне, и он все время вызывает духовный голод, стремление к этому центру. У подлинного читателя Достоевского целое в конце концов возникает неким актом сотворчества с писателем. А если не возникает,

то чтение Достоевского у очень многих читателей вызывает только раздраженное чувство.

XIX век, убежденный, что мир складывается из замкнутых частей, не понимал смысла незавершенного образа. Теперь это стало общим местом. Но я думаю, что незавершенность понимается внешне и гедонистически, по-ставрогински, как намек, но обращенный к тем же внешним чувствам, как интересная загадка, как ребус. Осталось непережитым, что незавершенность духовна, что она не дает успокоиться на зримом, толкает к незримому; не дает успокоиться на частном, толкает к целому. Ибо зримо отдельное, а целое незримо. И поэтому несимметричное, незавершенное ближе подводит к целому, чем симметричное и завершенное. Не как образ и подобие, а как трамплин, как барьер, который заставляет прыгнуть, вздымает на дыбы. Это эстетика, которая сближает, как я уже говорил, Достоевского с канонической эстетикой Дальнего Востока, основанной в своих достижениях именно на этом трамплине. Герои Достоевского — живые парадоксы, живые коаны, живые толчки от высказанного к невысказанному. Их нельзя завершить — разрушится сцепление мазков... Исчезнет целое.

Третья поправка к схеме: те простые перспективы, которые открываются в первых главах романа и которые потом оказываются ложными, тоже нельзя отбрасывать. Я об этом говорил, но еще раз подчеркиваю, потому что я боюсь сдвига в сторону «Приглашения на казнь» — что все низшие уровни реальности иллюзорны, а на самом деле единственная реальность — это высшая реальность. У Достоевского нет этого чрезмерного подчеркивания одной реальности сравнительно с другой, у него все уровни реальности реальны.

Первая перспектива не ложная, а только внешняя, и, как внешний пласт реальности, она абсолютно истинна. Достоевский хочет провести читателя не мимо власти денег, среды и пр., а сквозь эту внешнюю власть — к внутренней. Провести не к тому или иному условному знаку глубины, а к способности видеть эти знаки во внешнем, в «реальной» жизни, в быту. Игра с читателем, обман читателя здесь совершенно необходимы. Это обнажение игры, которую ведет с нами сама жизнь. В самой жизни мы запутываемся и только в безнадежности доходим до понимания каких-то гораздо более важных вещей, чем те, которые сразу бросились в глаза.

Первая перспектива, которая открывается в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых», — это власть денег. Особенно отчетливо она обрисована (и, можно сказать, взята в душу) «Подростком». А затем очевидная и сразу подхваченная всей критикой «идея» не развивается, наоборот, она все больше и больше затемняется «второстепенными эпизодами» (так же, как всех захвативший любовный треугольник в «Идиоте»).

Критик В. В. Марков, писавший в «Санкт-Петербургских ведомостях» по свежим следам журнальных публикаций «Подростка», не загипнотизированный еще тем, что Достоевский — величайший русский писатель, печатно сожалел, что Достоевский, вводя в роман множество лиц и эпизодов, отвлекся от главной темы и оставил ее нераскрытой. Зато эту идею вполне раскрыл В. Ермилов в своей книге о «Подростке». Но Достоевского как раз это просто не интересовало. Если бы он хотел, то он бы это сделал, он был поумнее своих критиков. Более того, ему хотелось бы похерить эту идею, а вовсе не воплотить ее; и, может быть, именно это и было замыслом автора романа — опрокинуть эту идею и всякую идею, которая пытается заместить полноту жизни, а главное, похерить человеческую веру, что идея может быть пластически и совершенно воплощена. Так что, когда Достоевский набрасывает контуры пластической формы, это игра кошки с мышью. И мышь, бросившаяся в ворота (первые главы романа), оказывается в ловушке. Ворота никуда не ведут. Или, если хотите, это игра черта с Иваном Карамазовым. Потому что в конце концов читатель, запутавшийся и отчаявшийся, должен испытать прикосновение к реальности, лежащей по ту сторону идей и пластически воплощенных форм...

«Подросток», с этой точки зрения, может быть, наименее великий из пяти великих романов. Отчасти незавершенность его внутреннего движения вытекает из характера Аркадия, еще не сложившегося, не открывшего своего особого «демона» (в сократовском смысле слова), не поступившего под власть своего особого созвездия. Все знаки Зодиака ему слегка мерцают, и ни один не светит ясным светом. Отчасти же внутренний уровень в романе загорожен тем, как фабульно поставлен Аркадий, как он все время мелькает перед глазами в функции рассказчика. Рассказчик в романе Достоевского должен быть полутенью, совершенно исчезающий, когда в нем пропадает надобность. Аркадий же исчезнуть не может, он все-таки

главный герой, он слишком пластичен, и, перекатываясь, как колобок, по всем главам, он обрастает лишней массой подробностей и всей массой внешнего загромождавает внутреннее, единственно важное.

Несколько бестолковый, неискушенный и невнимательный рассказчик «Бесов» или «Братьев Карамазовых», который все время что-то там забывает и не все видит, выполняет свое дело гораздо лучше, теряя массу интересных подробностей — и спасая целое, примерно так, как Рембрандт, с которым Достоевского законно сравнивали, помещает свою величайшую картину как бы в темноту, из которой он выделяет только то, что ему важно выделить, а остальное окутывает тьмой: нечего вам смотреть на пустяки. Именно это отсутствие необходимейших связей и отношений, эта недорисованность будит в настоящем читателе Достоевского духовный голод, который создает целое.

Так, однако, обстоит дело в центре художественного мира Достоевского, в области, где его воля выражена с наибольшей полнотой. Но мир Достоевского неоднороден. В середине — персонажи (если принять условный смысл «вертикали» и «горизонталей») вертикальные, трансцендентные и только одетые во фрак (как черт в бреду Ивана). А по краям — фигуры, выхваченные из быта и помогающие придать всему этому характер принятого в XIX веке романа. На своих задворках Лужин и Ракитин могут существовать с такими же удобствами, как, скажем, на страницах «Тысячи душ» Писемского. По отношению к фигурам, не втянутым в глубинные связи, восстанавливается полная действительность законов позитивных, в центре поминутно обрываемых, и таинственные влияния, от которых гибнет Смердяков, совершенно не достигают Лягавого или Лужина.

К таким фигурам фона относятся персонажи, фабульно довольно значительные, например, Степан Трофимович Верховенский. Достоевский отдыхает с ним и любит послушать его болтовню, дает ему очень много текста. Так же, как он в жизни, например, любил говорить языком дядюшки из «Дядюшкиного сна». Это как бы его карнавал, время освобождающего смеха над тем, что его глубоко поражало. Вероятно, отдых нужен и читателю, иначе трудно было бы выдержать накал, перенапряжение внутренних сил в «Бесах». Но легко заметить, что в глубинном плане Степана Трофимовича просто нет, он исчезает. Мы отдыхаем с ним на бережку, а потом ныряем в омут, из которого выглядывает Кириллов или Хромоножка, и даже армейский

офицер, отличившийся одной-единственной фразой: «Если Бога нет, то какой же я капитан?»

Кстати, характерно для Достоевского, что чрезвычайно важное для него суждение дается анекдотичному персонажу без имени, упомянутому второстепенным же персонажем.

Если количество текста, порождаемого персонажем, отмерить по горизонтали, а его значение в глубинном уровне содержания по вертикали, то можно сказать, что Степан Трофимович имеет довольно большое пространство горизонтальное и очень небольшое вертикальное (не достигающее последних глубин). Напротив, Кириллов имеет очень небольшое горизонтальное пространство, но он имеет глубину, вероятно, в десятки раз большую, чем Степан Трофимович. И там, в центре, складывается иное мироощущение и идет иное действие. Приходится все время напоминать, что многие читатели Достоевского этого мира внутреннего не замечают. И провалы в глубину (наподобие дырок в пространстве иконы, из которых ангелы выглядывают) для них просто провалы в ничто, пропасти, ждущие на каждом шагу, как в рассказе Эдгара По «Колодец и маятник». Роман Достоевского превращается тогда в камеру № 101¹, в место, где каждому человеку подбирают его собственную невыносимую пытку, специально, так сказать, по его вкусу, — в камеру самого страшного. Должен сказать, что для меня, напротив, такое ощущение часто бывает при чтении Гоголя, потому что у него в мире Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича нет никаких провалов. Я чувствую себя примерно как со Свидригайловым «в маленькой комнате вроде деревенской бани, и так целая вечность».

В мире Достоевского все, что тяжелыми глыбами лежит на поверхности жизни, все мертвое, тупое — не только не всесильно, а вообще едва держится. Сроки свершаются с непостижимой быстротой. Можно не принимать пророчество Достоевского об Антихристе, но в романе Достоевского конец света все время как-то очень близок. Зло с апокалиптической (или, если хотите, с кинематографической) быстротой, прямо на глазах, кончается опустошенностью, а опустошенность сама себя истребляет. И брезжит новое небо и новая земля.

Последовательность — примерно как в истории. Эпохи разгула зла (скажем, это эпоха жизни Ставрогина, когда

¹ В романе Оруэлла «1984».

он предавался различным порокам, или молодость Свидригайлова) кончаются эпохами тупости, провинциализма, опустошенности; а потом все истлевает. В истории это тление длится иногда десятки и сотни лет; а в романе Достоевского гоголевский ужас мертвых душ, мира гробов, вывернувшегося наружу (как в рассказе «Бобок», который тоже является рассказом-притчей, о некоторой группе героев Достоевского), мира этих мертвецов, гуляющих по Невскому проспекту,— только призрак, только бред Свидригайлова. Быстро приходит избавительница-смерть. Как только душа мертва, тело мгновенно рассыпается в прах. Судорога смерти оборачивается улыбкой второго пришествия. И праведные души прямо с петербургской панели попадают в вечную жизнь.

Однако сходство романа Достоевского с Апокалипсисом нельзя преувеличивать: скорее есть тенденция к сходству, чем зеркальное подобие. Я подчеркиваю еще раз, что опустошенное немедленно, апокалиптически гибнет только в центре, в ядре романа, в той части, где сильнее всего действуют вертикальные связи, в зоне повышенного жара. А на периферии быдло преспокойно щиплет травку. С точки зрения человека, заглянувшего в центр романа, намерение Лужина жениться или стихи Ракитина («Эта ножка, эта ножка подвернулася немножко») звучат совершенно так же, как вздохи трупы, которые рассказчику чудятся (в рассказе «Бобок») на кладбище: «Эх, пожить бы!» Но на периферии мертвецы еще не чувствуют себя мертвецами и вот, значит, сочиняют стишки, заказывают у портного модное платье, женятся.

Между этими крайними сферами, между центром и периферией, можно наметить несколько промежуточных. В центре — одержимые, как я уже сказал, какими-то высшими или низшими силами, втянутые в трансцендентное с головой. На периферии — живые мертвецы. Тут Достоевский продолжает традицию «Мертвых душ». А посередине — едва ли не самая своеобразная, самая специфическая для колорита Достоевского сфера суетящихся, но временами проваливающихся в трансцендентное: Лебедевы, Келлеры... Это Лазари Достоевского, уже начавшие смердеть, и вдруг воскресшие, и вдруг (на один короткий миг) ожившие. Сегодня их подхватило, завтра может подхватить и Лягавого. Поэтому мир Лягавых у Достоевского неплотен, не подавляет, как совершенно сложившийся мир гоголевских рыл.

Можно немного усложнить схему и ввести посередине между периферией и центром два слоя — мятущихся и суеющихся. Это условное разделение, нечто вроде средних ярусов, размещенных между абсолютным верхом и низом. Можно сперва выделить таких героев, как Мармеладов, как Митенька, которые мятутся в своих будничных страданиях бестолково, беспорядочно, но у них есть минуты прикосновения к высшему, я бы сказал, они чувствуют быт до Бога, но плохо соображают и поэтому сейчас же теряют то, что почувствовали, и не живут в Боге, а только стучаются об Него, как пьяный Мармеладов головой о ступени лестницы. Им не хватает Сониной силы и цельности, ее сосредоточенности. В самую святую минуту они готовы, как Катерина Ивановна, вцепиться в волосы Амалии Людвиговны — или броситься с пестиком на отца. Это души слабые и несосредоточенные, подверженные всем страстям, но в основе своей они добрые. Поэтому, если исходить из православного представления о посмертии, из категорического деления на ад и рай, то они примыкают к тем, которые могут спастись.

Другая группа — персонажи вроде Лебедева, которые ближе к отрицательным героям. Они суеются по-деловому, в запале расчетов и страстей, но несколько бестолково и поэтому, в общем, безуспешно, с деловой и практической точки зрения; это мошенники, а не дельцы. С трансцендентной точки зрения, мошенник все же для Достоевского лучше, чем делец, который спокойно обделывает свои дела. Лебедевы скорее всего обречены аду, но могут и спастись, как антропофаг, о котором Лебедев рассказывает. Все-таки поплакал над графиней Дюбарри. Открытость мошенника добру заметна и в сравнении с вполне мертвыми душами, суеющимися по-ракетински, по-лужински, безо всяких неожиданных остановок, исповедей князю Мышкину и т. п. Вероятность душевного сдвига в Лужине, каким он изображен в романе, так мала, что естественно от нее отвлечься. Слишком уж п р а в и л ь н ы периферийные люди, слишком последовательны в своем кромешном.

Некоторым парадоксом остается Федор Павлович Карамазов, подчеркнуто неправильный, пакостный и в то же время не хуже Лужина знающий, с какой стороны хлеб намазан маслом. На первый взгляд, такой же юродствующий мошенник, как Лебедев. Но тут есть различие, и очень важное. Не всякое паясничанье — юродство. Федор Павлович не юродивый, а только паясничавший безобразник. В этом

смысле он очень раскрывается в келье Зосимы. Лебедев бы на коленях пополз к святому отцу и всю свою привязанность к греху на минуту забыл бы. Выйдя, вспомнил бы, и даже в прихожей бы начал снова обдумывать очередное мошенничество. Просто по привычке. В этом его природа человека юродского (в самом деле) и в то же время юродствующего (играющего в юродство, паясничашего). А в Федоре Павловиче никакого смешения нет, одна низость. Это «юродство» в просвещенных глазах, для которых за ярким светом разума, озарившим внешнее, внутреннее совсем скрылось. Юродство как ругательство (наподобие «карамазовщины» в устах Ракитина).

Федор Павлович юродствует, подражает юродивому, но безо всякого действительного юродства, безо всякой неправильности духа, без задыхающегося косноязычия Лебедева. Федора Павловича я никак не могу отнести к юродивым, потому что у юродивых героев Достоевского есть какое-то прикосновение к чему-то нарушающему распорядок, так сказать, грубых вещей. А в Федоре Павловиче этого нет, он как бы антиюродивый, то есть вся внешность того юродивого, в котором есть и что-то светлое, но вот этого светлого нет. Это скорее пакостный уездный вариант российского Вольтера, смесь Ноздрева с Вольтером, и история его со Смердящей — реализация метафор «Орлеанской девиственницы».

Вообще безобразия и юродство имеют у Достоевского бесконечно много оттенков, и это, пожалуй, мир, в котором он наиболее свободно себя чувствует; он с непостижимой точностью угадывает протоки этого странного мутного мира и вдруг с изумлением втягивает кого-то поближе к центру, на исповедь к Мышкину. И если спросить, почему он выбрал именно этого для исповеди, я думаю, Достоевский не мог бы объяснить, почему он выбрал Келлера, а не Фердыщенко. Мог бы выбрать и Фердыщенко. Так что тут какая-то совершенная свобода от каких бы то ни было внешних законов. Единственный внешний закон, что не поддаются вытаскиванию самодовольные. Вот можно вытащить Келлера, но нельзя вытащить Лужина. Лужин совершенно доволен собой, и тут ничего нельзя сделать. Мытарь может спастись, фарисей безнадежен.

Художественным чутьем Достоевский это как-то безошибочно чувствовал, но если говорить о его понимании, то здесь мы вступаем в область довольно печальную, область идеологических недоразумений. Пытаясь осознать,

как все это происходит, Достоевский весь слой самодовольных, рациональных людей относил за счет западного влияния. От этого ужаса мерещившегося ему общества массового потребления, с массами Лужиных и Ракитиных, спешащих к своей жвачке, он прятался за идею западного мира, живущего своей особой бездушной жизнью и только слегка задевающего и захватывающего некоторые поверхностные слои совершенно особого и, в сущности, ей неподвластного русского общества. Русский человек у Достоевского часто бывает низок, но он сознает свою низость и в сознании своей низости сохраняет человечность, сохраняет свое отношение к Богу. А социальная машина, как правило, выводится как явление нерусское, и имя у нее обыкновенно нерусское: «бернарды», кавалер де Грие и девица Бланш, пан Муссялович, Лямшин...

Тут я хочу обратиться к одной мысли, которая меня поразила. Это логическая ошибка Брюсова. Брюсов разделил героев Достоевского на мужчин, женщин и иностранцев. Если такую ошибку сделает ученик и вы — учитель, то, конечно, вы это подчеркнете красной чертой и снизите ему оценку. Но если логическую ошибку сделал человек, который учился, по-видимому, хорошо и формальную логику знал, то нам, право же, очень интересно подумать, почему Брюсов, умный человек, пошел на такой алогизм. Право же, у Достоевского люди действительно делятся на мужчин, женщин и иностранцев, потому что иностранцы и инородцы у него не люди, а какие-то карикатурные марионетки, которых дергает за ниточку дьявол. Кроме того, в романе Достоевского можно выделить еще один пласт, пласт идеологических карикатур.

Особый вопрос, каким образом человек, который видел князя Мышкина, который каждого готов принять в свою душу, смог изображать своих идеологических и этнических оппонентов в таком карикатурном виде, как это сделано у Достоевского. Это очень сложный вопрос, он будет подробнее разобран в главе об антикрасноречии Достоевского, а здесь я хочу только коснуться эстетической стороны этого дела: каким образом явная карикатура (Щедрин был отчасти прав; когда он почитал «Идиота», он был поражен: наряду с фигурой Мышкина там есть другие фигуры, нарисованные дрожащей рукой пасквилянта...), каким образом это явное и злонамеренное искажение не разрушает общего чувства глубокой правды, которую создает роман Достоевского.

Толстой писал в «Севастопольских рассказах», что его герой — правда. И в данном случае термин «правда» совершенно ясен. Это верность фактам. Очень тонко увиденным, прослеженным до глубины, но фактам очевидным, очищенным от условного, ложного знания, увиденным заново, глазами ребенка. В этом смысле Лев Толстой верен словам Иисуса: если не будете как дети, не войдете в Царство. И он на мгновение возвращает читателю эти детские глаза, которые видят все так, как видят дети. Этот ребенок видит всех голых королей голыми, видит все подлинно прекрасное подлинно прекрасным. В этом его правда.

Герой романа Достоевского — тоже правда. Но какая она — это очень трудно выразить. Во всяком случае, в частности Достоевский очень и очень может солгать. Роман Толстого не выдержал бы таких судорог пера, таких фактов, по-лямшински поставленных на голову, таких полемических красот. Толстой не любил Чернышевского, но не написал бы «Крокодила, или пассаж в Пассаже», он не любил нигилистов, террористов и инородцев не очень любил (впрочем, не очень много и думал о них, не удостаивал). Но если представить себе, что в роман Толстого ворвалась компания Бурдовского или высунулся Лямшин, через окошко торгующийся с Шатовым, то роман Толстого тут же распался бы на куски. До читателя даже не дошло бы это. Написав такую сцену (если вообразить себе невозможное возможным, что Толстой написал бы эту сцену), он тут же схватился бы за голову и ее вычеркнул, потому что она с точки зрения его понимания реальности неправдоподобна. А роман Достоевского все это выдерживает. Больше того, он завоевывает души и таких читателей, которым история про младенца, которому жид отрезал пальчики, решительно не могла понравиться. Как-то так выходит, что мы всё прощаем Достоевскому и проходим мимо, к правде, ради которой даже такие вещи, которые мы другому не простили бы, совершенно необходимо простить. Как будто ты имеешь дело с юридическим. Правда Достоевского — это правда целого, не складывающаяся из фактов, а пробивающаяся сквозь факты. И так как нелепость, искажение обыденных связей есть здесь условие истины, так как внешний слой должен быть в романе Достоевского взорван и искажен, чтобы сквозь него засветились какие-то внутренние пласты, то сходит с рук и злонамеренное искажение, не прием ошеломления, который применяется в ряде духовных традиций и в высшем смысле применяется Достоевским,

а проявление злой воли. Вспышки воли ко лжи входят в процесс творчества и в структуру романа совершенно необходимо, а немного больше, немного меньше — не очень важно... Рационально, владея собой, не втягиваясь в колдовской хоровод, роман Достоевского, я думаю, невозможно было бы написать. Лорка писал, что самое подлинное искусство — это искусство «с бесом». Правда, тут игра слов, по-испански это просто значит «с огоньком». Тут необходимы, возможно, оговорки, но я считаю, что искусство Достоевского — это искусство, которое основано на некотором очень опасном психологическом эксперименте, на опыте человека, расковавшего «слой бесов», какой-то слой темных сил, который у нас обычно подавлен рационально. Достоевский расковывает его с великим доверием, что его спасут, что, отдавшись этому хороводу, в конце концов он пробьется сквозь него к свету. И Достоевский действительно пробивается. Но тут я действительно не могу сказать к а к, потому что это тот предел, у которого объяснения останавливаются. Кстати, тут для меня проходит граница между Достоевским и Розановым. Розанов вполне понял, что, если расковать своих бесов, можно блестяще писать. Но вот что-то Достоевского спасает, и у него рождается князь Мышкин, и, так сказать, гений вскакивает верхом на беса, в конце концов. А вот у Розанова Мышкина не получилось. Так что как общий метод это, вероятно, действительно очень трудно рекомендовать.

Все попытки подражать Достоевскому (в западной литературе они известны в большом количестве) терпят крах и сплошь и рядом приводят к каким-то вариантам подполья; но подполье — это п о р о г настоящего, это только искушение, через которое Достоевский как-то проходит. Тут ничего нельзя до конца объяснить, совершается какое-то чудо, если хотите. И когда мы говорим «гений», мы имеем в виду нечто необъяснимое. Это необъяснимое остается и в структуре романа Достоевского.

Вот основное впечатление, которое создается. Я думаю, что никакими точными мерками это никогда не раскрыть.