

ДЕТИ И ДЕТСКОЕ В МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО

Мне хочется начать с того, что поэзия детства — это клад, который то теряется, то снова находится. Одни строители отбрасывают камень, другие кладут его во главу угла. Здравый смысл расценивает детство как ребячество, инфантилизм, вздор. Рассудок упивается бесконечными возможностями логического анализа, недоступного ребенку. Напротив, критики рассудка и здравого смысла заново открывают ценность детского взгляда на мир, даже с чисто познавательной точки зрения, как своеобразную форму постижения истины, может быть, самую высшую форму. Детское сознание привлекает своей свежестью, искренностью, цельностью, снятием противопоставлений рассудка. Детскому сознанию открывается то, что прячется от взрослого ума. «Если не будете как дети, не войдете в Царство», — говорит в Евангелии Христос, и это ключ ко всем противоречиям текста, путь от буквы к духу. В христианстве и индуизме возникает культ бога-младенца, то есть младенец становится зримым подобием незримой полноты истины. Что-то сходное можно найти и в философии Лао-цзы, и в буддизме дзэн, и в интуиции поэта:

В игольчатых чумных бокалах
Мы пьем наважденье причин,
Касаемся крючьями малых,
Как легкая смерть, величин.
И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит:
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит.

(Мандельштам)

Возвращение в мир детства — один из путей возвращения к своему подлинному «я», заново открытый романтиками, — наряду с бегством в природу, в мистическое созерцание, в обрядовую религию, в народ, в прошлое, в экзотическую даль, в игру воображения, граничащую с бредом и сном, и т. п. Романтизм как течение давно отошел в прошлое, это хорошо известно; но так же хорошо известно,

что романтическое живо и поныне; кроме того, есть неоромантизм, экономический романтизм и т. п., а прилагательное «романтический» одно и то же — от любого существительного, и в прилагательном то, что мы пытаемся разделить, снова сливается во что-то одно.

Надо признать, что слово «романтизм» очень переменчиво по своему смыслу и в разных противопоставлениях означает разные вещи. Например, в отношении к прогрессу Лев Толстой — романтик; в эстетике — скорее противник романтизма, хотя и не во всем. Я склонен подчеркнуть в романтизме поиски чуда и тайны, но это не значит, что в каждой моей фразе романтизм означает это и только это. Слово, как говорил Мандельштам, Психея, и каждое новое предложение — это новое воплощение, смысл которого не задан заранее словарем. Это первая оговорка, которую мне хочется сделать, чтобы избежать возможных недоразумений. Сразу же изложу и вторую.

Крупнейшие писатели не вмещаются в рамки направлений, не следуют никаким литературным манифестам. Романтики оказывают честь Шекспиру, признавая его романтиком; реалисты называют его реалистом. Я думаю, что и Шекспир, и Гёте, и Достоевский — не реалисты и не романтики. Хотя можно рассматривать их как реалистов, романтиков и еще в нескольких других ракурсах. Тут не сочетание романтизма с реализмом, как иногда говорят, а выход за их рамки. Искусство не создается из кирпичиков эстетических теорий; теории иногда необходимы писателю (главным образом для спора с другими писателями); но не в споре рождается глубинная поэтическая истина. Возможна поэзия без направления и направление без поэзии. Валерий Брюсов не пригласил Марину Цветаеву на вечер поэтов всех направлений, потому что Цветаева ни к какому направлению не принадлежала; однако она осталась в литературе, а Брюсов из живой литературы постепенно выпадает, отходит в историю литературы. История искусства — это не история направлений. Скорее это история того, как искусство пробивается сквозь направления, сквозь расщепленные схемы.

Однако в связи с темой главы хочется подчеркнуть связи Достоевского с определенным направлением, а именно с романтизмом, с романтическими поисками выхода из мира трезвого расчета, выгоды, «реализма» (как это слово понимал Митя Карамазов). Чем более «реалистична» культура (опять-таки в Митином понимании), тем больше «дите

плачет», тем сильнее тяга к романтическому. Каждый шаг рационализации культуры вызывает новое противотечение, новую волну любви к средним векам, к народности, к примитиву, к детской наивности и т. п. Достоевский не начинает с нуля, он продолжает, во-первых, христианское открытие ребенка, то есть пытается понять, что значит «будьте как дети»; а во-вторых, продолжает романтическое открытие ребенка как поэтического антипода антипоэтического рассудка. В некоторых случаях (например, в «Неточке» и «Маленьком герое») общеромантическое и заново открытое детское так переплетаются, что их невозможно отделить; Нелли в «Униженных» — это и общеевропейский романтический персонаж, русская Миньона, и первый с окончанным образом ребенка собственно Достоевского с неизгладимыми чертами его пера, которое ни с каким другим не спутаешь.

Победа реализма над романтизмом, казавшаяся Белинскому однозначной и окончательной, не была ни тем, ни другим. Скорее можно говорить о попытке перенести романтическое из пробы сказки в организм романа. Реалистический роман только внешне, официально поселяется в конторе мистера Домби. На самом деле он и остается в конторе, и бежит из нее, находит в самой конторе щели, где прорастают семена романтических цветов. Каждый великий реалистический роман — это решение квадратуры круга. Каждый роман — это особое неповторимое открытие: в каком ракурсе, в каком свете описывать непозитичные предметы, чтобы целое вышло поэтичным? Или, другими словами, чтобы мир, разъятый рассудком, снова стал живым и целым? Чтобы привычное стало чудесным, странным?

Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанный в цветной туман!

Это не только тенденция Блока, символизма, а всякого искусства. Реалистическое искусство выражает эту же тенденцию, только сдержанно, тактично, почти незаметно. Каждый великий реалист — по-своему романтик.

Писатели, которых мы относим к классическому реализму, не отбрасывают, а продолжают романтические традиции и выстраивают свое внутреннее пространство поэзии и правды в мире, где, казалось, ни для подлинной правды, ни для поэзии не осталось никакого места. Классический реализм может рассматриваться как завершение романтизма, как «истинный романтизм». Нельзя считать

недоразумением, ошибкой во вкусе мещанина во дворянстве, что Пушкин, Бальзак и Стендаль не знали, что они реалисты. Что термин этот придуман только Шанфлери и Дюранти; что Достоевский, посаженный в крепость, написал там рассказ «Маленький герой» с апофеозом романтизма, а впоследствии принял престижный термин «реализм» очень своеобразно и с оговорками.

Реализм, доведенный до фантастического, — это что-то крайне проблематичное, перекликающееся и с реализмом схоластики XIII века, и с призывом «от реального к реальнейшему». А если обратиться к употреблению слова «реализм» героями Достоевского, то это всегда власть вещей, власть антипоэтическая, враждебная идеалу. Приведу, кроме Митиных выражений, еще одну фразу, из «Подростка»: «Я был слишком широк, чтобы не понять или не допустить реализма — не марая, впрочем, идеала». Таким образом, реализм — это нечто, способное замарать идеал. В терминах Митеньки он ближе к Содому, чем к Мадонне. Достоевский времен своих великих романов широк и полностью допускает реализм, то есть власть денег, власть плотоядных порывов, власть Содома; но романтизм прорывается в мечтаниях его героев, даже совершенно павших. Вот, например, пьяный Тришатов вспоминает свое детство, свое детское впечатление о «Лавке древностей» Диккенса: «Помните вы там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились наконец где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора... И вот раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь это загадка — солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только Бог такие первые мысли от детей любит...»

Мне кажется, что Диккенс прочитан здесь Тришатовым (и Достоевским) совершенно романтическими глазами, прочитан так, что романтическое и религиозное, романтическое и поэтическое, романтическое и детское временами сливаются. Мы это заметим и дальше.

В творчестве Достоевского самых последних лет можно найти ряд элементов романтической поэтики: и выход в

поэтическую даль истории («Легенда о великом инквизиторе»)¹, и в фантастику, разворачивающую свой сюжет вне земных условий пространства и времени («Сон смешного человека»), и фрагменты подлинных мифологем, органически вошедшие в структуру романа и образующие в нем некий чуть намеченный, но существенный глубинный слой². Запутавшийся эвклидовский разум противопоставляется сознанию народному (Соня, Хромоножка), церковному (Тихон, Зосима), экстатическому (Мышкин), переживанию красоты природы (Мышкин, Хромоножка, Карамазовы), наконец — детскому сознанию (Мышкин и Алеша, чужие среди взрослых, находят понимание у детей).

Все эти приемы — из арсенала романтизма; все эти противопоставления вытекают из романтической философии. Апофеоз романтизма в рассказе «Маленький герой» — не случайность и не оговорка, а обнажение очень существенной струи в мирозерцании и в творчестве Достоевского. Рассказ в целом — попытка что-то высказать, не затронув ничего политически острого (автор находился тогда в крепости, под следствием). Но все неудачи молодого Достоевского интересны как замахи в направлении будущих взлетов. И не будет неправдоподобным предположить, что Достоевский хотел сказать: романтизм так же вечен, так же воскресает (если и умрет), как воскресает детство. Рассказчик вспоминает себя одиннадцатилетним мальчиком, по-детски влюбленным в молодую женщину и ревнующим ее к мужу. Характеристика этого джентльмена переходит в полемику с определенного типа людьми: «Особенно же запасаются они своими фразами на изъявление своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такое самая правильная и оправданная рассудком филантропия (это, по-видимому, относится к спорам за и против социализма.— Г. П.) и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы. Но грубо не узнают они истины в уклоненной, переходной и неготовой форме и отталкивают все, что еще не поспело, не устоялось и бродит. Упитанный человек всю жизнь прожил навеселе, на всем готовом, сам ничего не сделал и не знает, как трудно вся-

¹ В «Легенде» романтическое мечтание разрослось в целую главу; не заметить его нельзя; но абзацами такие легенды разбросаны во всех романах.

² См. главу «Заметки о внутреннем строе романа Достоевского».

кое дело делается, а потому беда какой-нибудь шероховатостью задеть его жирные чувства: за это он никогда не простит, всегда припомнит и отомстит с наслаждением».

В студенческие годы я ухватился за определение романтизма как чего-то бродящего, неготового, переходного и потому раздражающего сытого потребителя. Хотя мастер понимает, что без романтического брожения и сумбура, без срывов и упадка не выйти к новой классической форме искусства, выразившего новую историческую истину отчетливо, ясно, с изяществом совершенного кристалла. Такая модель романтизма хорошо объясняет парадокс в развитии Достоевского: от реализма «Бедных людей», через романтические метания, к реализму «Преступления и наказания». Но сейчас мне кажется, что есть другие парадоксы, которые эта юношеская концепция не объясняет. Например, почему многие великие писатели, тяготевшие к реализму, на старости лет как бы устают от него? Шекспир пишет романтические драмы, Тургенев — «Клару Милич». В «Братьях Карамазовых» откровенно торчат мистические белые нитки, скрытые в «Преступлении и наказании». Видимо, у человека на пороге смерти нет охоты к реалистическим конструкциям, и он как бы возвращается к своему романтическому детству.

Сейчас мне кажется, что романтизм — не просто переход, брожение, незрелость. Это еще нечто само по себе, тяготеющее, однако, скорее к старцу и ребенку, чем к взрослому. Романтизму 8 и одновременно 80 лет; реализму — 40. Романтизм — сказка, которую дедушка рассказывает внучке, а реализм — серьезная история для серьезных людей. Но взрослым серьезным людям нельзя прямо сказать романтическую правду о Маленьком принце или о планете Смешного человека: они засмеют, унизят идею. И вот волшебник-поэт притворяется, что он не волшебник и не поэт, а серьезный деловой человек, как все серьезные деловые люди. Эта игра волшебника в профессора социологии и называется реализмом.

Сейчас мне кажется, что Достоевский в «Маленьком герое» дает одновременно два логически не связанных определения романтизма. Во-первых, это «все прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы», и, во-вторых, это всего только всякая истина в неготовой форме, в брожении, в становлении. Как связать первое со вторым? И откуда эти грубые слова о слизняковой породе, они выпадают из мягкого тона расска-

за о детстве. Это слова человека, вышедшего из себя, возмущенного чем-то чрезвычайным. Что же его возмутило? Кого он бранит? Адресат полемики — светский человек, то есть потребитель идей, имеющий в голове передовые мнения так же, как за столом — самое свежее масло и самый лучший кофе. Это человек обеспеченный, несколько презирающий мечтателей, вынашивающих в своих каморках новые идеи (пока они не признаны), но раболепно преклоняющийся перед знаменитостью (например, Белинским). Тут есть почва для раздражения, особенно если учесть личные мотивы, которых у Достоевского было достаточно. Но «каждый атом дороже всей их слизняковой породы» — этого о себе сказать было нельзя. Примерно так Достоевский говорил впоследствии о людях, ругавших Христа (а это, может быть, те же люди, либералы из кружка Белинского). Если заменить слова «все прекрасное и высокое» словом «Христос» — фраза сохранит на себе отпечаток духа Достоевского. Я не утверждаю, что Достоевский в тюрьме в 1849 году испытал полный, законченный религиозный переворот. Но религиозные чувства в тюрьме непременно углубились, и литературная полемика сплетается в «Маленьком герое» с элементами философской полемики. Романтизм мыслится не как простое брожение, не как движение по дорогам истории — от одного этапа к другому, а сквозь историю, к вечному; как движение к шестому чувству:

Так некогда в разросшихся хвощах
Ревела от сознания бессилья
Тварь скользкая, почуя на плечах
Еще не появившиеся крылья.
Так, век за веком — скоро ли, Господь? —
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства.

(Н. Гумилев)

Только так два определения романтизма связываются воедино и оправдывается панегирик романтическому брожению, мукам человека, слишком большого, чтобы пройти через игольное ушко, но всей душой жаждущего снова стать маленьким и войти в Царство.

Можно ли подкрепить эту гипотезу текстуально? Я думаю, что можно, если обратиться к тексту «Неточки Незвановой». Эта повесть, оборванная арестом, тоже о ребенке, тоже о детской душе, выбирающей между реалистами и

романтиками. Только в «Неточке» все высказано тоньше, художественнее, без прямых авторских определений. Все проходит через восприятие Неточки. Вот играет на скрипке ее отчим, Егор Ефимов:

«Но это была не музыка... Я помню все отчетливо, до последнего мгновения; помню все, что поразило тогда мое внимание. Нет, это была не такая музыка, которую мне потом удавалось слышать! Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем темном жилище. Или неправильны, болезненны были мои впечатления, или чувства мои были потрясены всем, чему я была свидетельницей, подготовлены были на впечатления страшные, неисходимо мучительные,— но я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач: целое отчаяние выливалось в этих звуках и, наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было все, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске,— все это как будто соединилось разом... Я не могла выдержать,— я задрожала, слезы брызнули из глаз моих и, с страшным отчаянным криком бросившись к батюшке, я обхватила его руками. Он вскрикнул и опустил свою скрипку».

Так играет дилетант, погибший человек, романтик, неспособный высказать истину в совершенной и отчетливой форме.

Но вот играет признанный мастер, всемирно известный виртуоз Ст-ц: «Началась музыка, и я чувствовала, как что-то вдруг сдавило мне сердце. В неистощимой тоске, затаив дыхание, я вслушивалась в эти звуки: что-то знакомое раздавалось в ушах моих, как будто я где-то слышала это; какое-то предчувствие жило в этих звуках, предчувствие чего-то ужасного, страшного, что разрешалось и в моем сердце. Наконец, скрипка зазвенела сильнее; быстрее и пронзительнее раздавались звуки. Вот послышался будто чей-то отчаянный вопль, жалобный плач, как будто чья-то мольба вотще раздалась во всей этой толпе и заныла, замолкла в отчаянии. Все знакомее и знакомее сказывалось что-то моему сердцу. Но сердце отказывалось верить. Я стиснула зубы, чтобы не застонать от боли, я уцепилась за занавеси, чтобы не упасть... Порой я закрывала глаза и вдруг открывала их, ожидая, что это сон, что я проснусь в какую-то страшную, мне знакомую минуту, и мне снилась та последняя ночь, я слышала те же звуки. Открыв глаза, я хотела увериться, жадно смотрела в толпу,— нет, это

были другие люди, другие лица... Мне показалось, что все, как и я, ожидали чего-то, все, как и я, мучились глубокой тоской; казалось, что они хотели крикнуть этим страшным стоном и воплям, чтобы они замолчали, не терзали их души, но вопли и стоны лились все тоскливее, жалобнее, продолжительнее. Вдруг раздался последний, страшный, долгий крик, и все во мне потряслось... Сомнения нет! Это тот самый, тот крик! Я узнала его, я уже слышала его, он так же, как и тогда, в ту ночь, пронзил мне душу. «Отец! Отец!» — пронеслось, как молния, в голове моей, — он здесь, это он, он зовет меня, это его скрипка!»

Таким образом, суть игры Егора Ефимова и виртуоза Ст-ца, в восприятии Неточки, совпадает. Сущность романтического и сущность поэтического, сокровенная сущность искусства — одно и то же; я думаю, мы не очень ошибемся, сказав: это призыв к человеку вырваться из своей ветхой оболочки, в муках родиться заново. В «Подростке» Тришатов, мечтая об опере на тему «Фауста», почти так и формулирует судьбу Гретхен: смертельная, невыносимая мука, а потом блаженство, осанна¹.

Третье место в «Неточке», замечательное для косвенной характеристики романтизма молодого Достоевского, — письмо С. О. Александре Михайловне, приемной матери Неточки в последний период ее жизни. Там есть несколько строк, которые мог написать только Достоевский: «Я низок, я ничтожен, я смешон, а ниже смешного ничего быть не может <...> Я сам смеюсь над собой, и, мне кажется, они

¹ Этот вставной эпизод и по языку, и по сути связан с повестями 40-х годов. То, что не давалось молодому Достоевскому, — крутой переход от тьмы к свету, от страдания к блаженству — удается позднему как эскиз, набросок. Это не отказ от романтизма, а романтизм, нашедший свою эстетику недоговоренности, эстетику порыва, романтизм, уплотнившийся в одну точку, в один всплеск: «Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтобы так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно: dies irae, dies illa... И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать <...> Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики... а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острое, все выше — и вдруг обрывается, почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва... и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовой хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный... и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!»

правду говорят, потому что я даже и себе смешон и ненавистен. Я это чувствую: я ненавижу даже лицо, фигуру свою, все привычки, все неблагородные ухватки свои; я их всегда ненавидел! О, прости мне мое грубое отчаяние! Ты сама приучила меня говорить тебе все. Я погубил тебя, я навлек на тебя злобу и смех, потому что я был тебя недостоин».

Так впервые возникает образ Смешного человека. В повести подчеркивается низкое социальное положение С. О.; но пройдет около 30 лет — и социальное отодвинется назад; смешным окажется и Версиков в глазах светской Екатерины Николаевны; еще немного — и Смешной человек вырастет в сокровенного человека Достоевского (я имею в виду «Сон смешного человека», с его планетой возвращенного детства, где гадкий утенок становится лебедем). Соперник С. О., муж Александры Михайловны, Петр Александрович, обрисован примерно как упитанный господин из «Маленького героя». Это в его глазах романтический человек — смешной человек. А в глазах Неточки С. О. прекрасен. И опять — хотя Неточке уже 17 лет — она сохраняет привилегию младенца: ее устами глаголет истина.

Взгляд ребенка — один из самых сильных ключей поэзии в мире прозы, один из самых прямых прорывов к полноте истины. Именно взгляд, не описание детства. Всякий плутовский роман начинался с описания детства плута; но только Гёте создал Миньону со своим особым поэтическим внутренним миром. И он же догадался, что Миньона не должна вырасти, не должна воспитаться и стать хорошей или дурной взрослой женщиной, как это следует по правилам плутовского романа и романа воспитания. Мертвые остаются молодыми. Умершие дети остаются вечным упреком миру взрослых, вечным призывом к чему-то не вытоптанному в душе делового человека. Если ребенок не умрет, то детство в нем скорее всего сотрется. По внутренней логике, открытой Гёте, маленький Домби должен умереть, и Нелли в «Униженных» должна умереть, не вправе перейти порог, отделяющий ребенка от взрослого. Нелли должна остаться в памяти именно девочкой, «не понимающей своих чувств и не знающей, как их выразить», по словам рассказчика «Униженных».

Однако детский взгляд может сохранить и взрослый, оставшийся почему-то полуребенком. В «Неточке», по-видимому, таким полуребенком должна была остаться княжна Катя. В «Униженных» это другая Катя и Алеша Валковский. Взрослые дети — тоже довольно старое романтическое

открытие. И девушка — дитя, das Kind (как романтики называли своих возлюбленных), соединение вечно детского с вечно женственным; и юноша, ни на что не годный в практической жизни, Taugenichts. Я думаю, что образы, созданные в «Германии туманной», помогли Достоевскому сформулировать тему взрослого ребенка, так же как «Вильгельм Мейстер» и «Лавка древностей» помогли родиться на свет Нелли. Но то, что изобразил Достоевский, вышло настолько натурально, что можно воспринять Алешу Валковского, Катю и подобные характеры как нечто специфически русское, даже народное. Правда, Алеша — князь, а Катя — падчерица графини, но это делу не мешает: психологически аристократ, учившийся чему-нибудь да как-нибудь, гораздо ближе к народу, чем интеллигент, прошедший университет и вышколивший свой ум по западным образцам. А если дворянин вовсе почти ничему не учился, как Митя Карамазов, — то и подавно. Роль Ивана Карамазова мог бы сыграть обрусевший немец Крафт (из «Подростка»). А Митю никакой немец не заменит. Это чистый русизм.

Однако я не отказываюсь от мысли, что и к таким специфически русским характерам Достоевского подвел западный романтизм. Романтическое движение было противотечением, восстанием против основного направления Европы Нового времени. И все почвенные движения в незападных странах опирались на европейский романтизм и развивали его, так что почвенничество можно рассматривать как синоним романтизма (незападный романтизм). С этой широкой точки зрения Лев Толстой — тоже незападный продолжатель некоторых западных традиций: продолжатель Руссо, продолжатель Кьёркегора и Г. Х. Андерсена. Мне кажется, что сказка Андерсена про голого короля дала десятки новых побегов в романах Толстого. Взгляд ребенка, перед которым падают покровы фальшивой цивилизации, — один из любимых приемов Льва Толстого. Ребенок может быть безымянным, эпизодическим персонажем, как мальчик в коляске, остановленной на перекрестке медлительным этапом каторжников («Воскресение»). Ребенок может быть сюжетно не выявленным (писатель сам взглянул на мир детским взглядом). Все равно это стратегически решающий взгляд. Если представить себе мир, в котором совершенно пропала совесть (как в сказке Щедрина), то в этот миг она воскресла.

Достоевский, казалось бы, дальше от такого ребенка, чем Толстой, дальше забрел в трущобы Содома. Но именно

захваченность Содомом, созерцание пропастей, в которых гибнет эвклидовский разум, заставляет Достоевского бесконечно ценить всплески детскости в мире и в себе самом. Младенец сливается в его уме со Христом, и он в очень сходных выражениях говорит о ребенке и о Христе как об оправдании мира. Толстой, пленник своего рассудка, договаривается в «Крейцеровой сонате» до нравственной обязательности отказа от «пошлости» семьи и детей. Достоевский, не читая «Крейцеровой сонаты», ответил на нее: если бы ему предложили на выбор мир без пороков, без зла, но без детей — или мир, какой он есть, с жестоким сладострастием, с ненавистью и подпольем, но с детьми, — то он предпочел бы второе. Улыбка младенца, о которой Мышкин рассказывает Рогожину, — самое сильное выражение его веры. В «Бесах» рождение ребенка вызывает какой-то сноп света в душе Шатова; в «Подростке» подброшенная трех- или четырехнедельная девочка становится одним из самых сильных отроческих впечатлений Аркадия Долгорукого. В этих эпизодах нет никакого доказательства, только толчок, но чувства — если сказать о нем языком Достоевского — пророческого. Любить ближнего нельзя, неестественно, говорит Иван, но ребенка нельзя не любить. Приблизиться к ребенку — значит приблизиться к социальной гармонии, основанной на любви. Любовь к детям уже сейчас — залог этой гармонии. Если мы все станем как дети — установится земной рай.

В «Дневнике» (1877, июль — август) есть фантастическая речь председателя суда по делу Джунковских. Кончается она так: «...детей нельзя не любить. Да и как не любить их? Если уж перестанем детей любить, то кого же после этого мы сможем полюбить, и что станет тогда с нами самими? вспомните тоже, что лишь для детей и для их золотых головок Спаситель наш обещал нам «сократить времена и сроки». Ради них сократится мучение перерождения человеческого общества в совершеннейшее. Да совершится же это совершенство и да закончатся наконец страдания и недоумения цивилизации нашей!» (т. 25, с. 193).

Достоевский особо выделял детей до одного года. В канонических Евангелиях нет никакого указания на это; и только в XX веке найдено Евангелие от Фомы, где прямо сказано: если не будете как младенцы, сосущие грудь... Детский взгляд — это в пределе своем взгляд существа без языка, без слов. Это взгляд, который не втискивается в слова, и поэтому большинство детей, вырастая, оставляют

его. Начало речи — начало разделения, раскалывания мира. «Мысль изреченная есть ложь», — сказал Тютчев: целостной истиной можно быть, но ее нельзя высказать (она противоречит грамматике)¹. Сама структура предложения: это есть то-то — раскалывает единое на два предмета и потом искусственно и непрочно соединяет их (положение, разработанное Нагарджуной, одним из крупнейших философов северного буддизма около начала нашей эры). Начало речи — начало лжи, риск, на который нужно идти, но который нужно сознавать. Развитие сложности, не уравновешенное встречным движением к простоте и цельности, ведет к подполью («Слишком много сознания — болезнь, — говорит Достоевский, — да и всякое сознание болезнь»).

Ребенок, который заговорил, вмещает в себя планету Смешного человека и до грехопадения и после него. В первой своей природе ребенок свят, во второй грешен. Своей безгрешностью дети привлекают к себе извращенное чувство; как лакмусовая бумажка, они обнаруживают кислоту греха. Грех по отношению к ребенку — абсолютный грех; Ставрогин в своей кощунственной религиозности не находит другого способа оскорбить Бога (сравнительно с этим осквернение иконы — только глупая шалость). Детское страдание — абсолютное страдание, не уравновешенное никакой виной; и брат Иван не находит более сильного повода, чтобы вернуть Творцу билет. Однако девочка, растленная Ставрогиным, и мальчик, затравленный псами, не раскрываются перед нами полностью как личности. Они взяты односторонне — в отношении с заматерелым грешником — и в этом отношении сливаются с образами агнца, младенца Христа. Даже если известно, что ребенок, ставший жертвой насилия, не безгрешен, Достоевский доказывает, что это не так, что падчерица Кронеберга украла — но не воровка, лгала — но не лгунья. Такая же односторонность, только вывороченная наизнанку, — девочка в сонном видении Свидригайлова, еще совсем крошка — и уже развращенная соблазнительница, лгунья. Во сне компенсируется односторонность бодрствующего разума; крайность уравновешивает крайность. Кошмар Свидригайлова (и Достоевского) — полемическое опровержение риторики детства, вырвавшееся наружу другое плечо рычага, победа «реализма» над «шиллеровщиной». Однако это исключение подтверждает правило: маленькие дети в мире Достоев-

¹ См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат.

ского — своего рода ангелочки на заднем плане картины, психологически не разработанные иконописные лики.

Дети постарше, попавшие в центр повествования, психологически раскрывшиеся, перестают быть ангелочками. Нет ни одного маленького героя Достоевского (за исключением розового мальчика из рассказа «Маленький герой»), который не знал бы искушений. Психологическая тема зла в ребенке перекликается у Достоевского с онтологической темой детства зла, происхождения зла, первого отклонения от чистоты и невинности.

Детство зла — гораздо более широкая тема, чем пробуждение зла в ребенке; она охватывает, пожалуй, всех ведущих героев Достоевского, даже самых положительных; например, «расстрелять» Алеши Карамазова в ответ на вопрос Ивана, что делать с генералом, затравившим дворового мальчика. Но психология ребенка — самый подходящий случай изобразить совершенно «натурально» первые вспышки будущих пороков. Дети, которых Достоевский рисует (а не только упоминает), — трудные дети. У них «какая-то странная гордость», «суровость и даже как будто недоверчивость», «эгоизм страдания» (это все характеристики Нелли, но они подходят и к другим). Дети еще способны узнавать внутренний свет и толпой идут за князем Мышкиным или Алешей Карамазовым, но так же легко поддаются какому-нибудь Ламберту. Их увлекает всякая сила, и светлая, и темная. Они дразнят, травят слабого (Илюшечку в «Братьях Карамазовых»); ожесточаются и замыкаются в чувстве обиды, за которую весь мир не в силах заплатить. Подростки могут быть агрессивнее взрослых. Лиза Хохлакова дразнит Алешу несравненно злее, чем Грушенька. Ипполит, которому в первых главах «Идиота» всего 16 лет, — самое законченное воплощение слепого и беспощадного эгоцентризма. Его попытка самоубийства на глазах красавицы — своего рода насилие над ее душой. От такого самоубийства — один шаг до убийства. Подростки Достоевского не способны остаться со страданиями неотомщенными. Они жаждут расплаты — и в них легко разглядеть черты героя «Преступления и наказания» или Настасьи Филипповны.

Отношение Достоевского к детям (а отчасти и к подросткам) напоминает его отношение к русскому народу. Он верит в детей не потому, что они ангелы (бывают и бесенятами), но потому, что они еще ни в чем не отвердели, не застыли, не приобрели законченной формы. Они могут быть

порывами злее взрослых, но больше взрослых могут повернуться к добру. Они непосредственнее — и в смысле незаторможенности душевных движений, и в том смысле, что не стали посредственными. Самый средний ребенок, пока он маленький, — не посредственность, не серость, не заштампованность. Детство — такой же антоним посредственности и серости, как гений; и, может быть, гений — это сохраненная в сложном взрослом мире сердцевина детства.

Как-то мне подсказали два стиха Волошина на эту тему:

Ребенок, непризнанный гений
Средь будничных серых людей...

Достоевский больше всего любил совершенных крошек. Об этом есть прямое признание в «Дневнике писателя» (за июль — август 1876 года), и автор же чувствует себя в словах Ивана Карамазова: «Дети, пока дети, до семи лет например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой». Больше всего волнуют Достоевского страдания именно этих «других существ» (опять можно показать по «Дневнику» и по романам). Но художника-психолога привлекают не столько дети, сколько выход из детства, два переломных момента в развитии ребенка: во-первых, 12—13 лет, «этот интереснейший возраст, возраст, вполне еще сохранивший самую младенческую, трогательную невинность и незрелость с одной стороны, а с другой — уже приобретший скорую до жадности способность восприятия и быстрого ознакомления с такими идеями и представлениями, о которых, по убеждению чрезвычайно многих родителей и педагогов, этот возраст даже представить себе будто бы ничего еще не может» (из «Дневника писателя» за декабрь 1876 года; т. 24, с. 59). Этот возраст обрисован в Нелли, в Коле Красоткине и других русских мальчиках из «Карамазовых», в Коле Иволгине, с их способностью стремительного увлечения и самыми благородными и ложными идеями, со способностью к любви, чисто сердечной, со всеми сердечными страданиями, но без осознанной чувственности, то есть так, как у Нелли, и не так, как у Лизы Хохлаковой. Именно к этим детям обращена речь Алеши Карамазова после похорон Илюшечки. Они уже способны понять идею умом; и они еще способны принять ее всем чистым, цельным сердцем.

Вторая возрастная группа — это, пользуясь языком самого писателя, подростки; у них резче выпячено самолюбие, самомнение, мнительная щепетильность; они уже

осознали — вкривь и вкось — тайну пола и мучаются порывами плотоядного чувства, опрокидывающего неустойчивое нравственное равновесие. Достоевский был здесь пионером; некоторые интуитивные проникновения его в подсознание подростка, возможно, повлияли на развитие психоанализа и легко могут быть пересказаны его языком. Однако Достоевский ведет своего героя (и своего читателя) глубже того слоя подсознания, на котором останавливается анализ Фрейда и Адлера; и поэтому у подростка Достоевского больше степеней свободы, больше возможностей ответственного решения. «Реализму» отдана полная дань: подросток раним, неустойчив. Новые для него силы легко овладевают им и бросают, например, Аркадия в лапы шантажистов. Неудовлетворенное и неуравновешенное половое чувство легко принимает форму агрессивности (Ипполит не может простить миру, что умрет, не испытав любви женщины; и Лиза Хохлакова тешится «ананасным компотом»).

Но обстоятельства никогда не становятся у Достоевского главными членами предложения — ни социальные обстоятельства, ни физиологические. Главное — субъект, и глубина субъекта — бесконечна. Главное то, что человек свободно решает, следуя более личностным или более механическим силам, действующим в его сознании. Подросток так же ответствен, как Раскольников. В какие-то минуты либидо плоти и либидо власти теряют господство над его душой, и приоткрываются окошки в свет, не влезающие в схемы психоанализа. Страсти отвлекают от главного поиска (дороги внутрь); но душа упорно возвращается к тому, что для нее важнее всего. Цель, к которой полусознательно, сквозь идеи, сквозь увлечения пробивается душа подростка, — глубже уровня страстей, поработивших его ум. За сумятицей интриг и скандалов просвечивает планета Смешного человека (Версиров ее почти полностью описывает, и Аркадий жадно слушает). А на планете Смешного человека — планете возвращенного детства — была любовь и рождались дети, но не было земного жестокого сладострастия. Это не сексуальная норма (в медицинском понимании термина), а духовная норма.

Дети и подростки Достоевского — это дети «случайных», безалаберных, развалившихся семейств. Духовно они все — сироты, как мальчик у Христа на елке, как девочка, бросившаяся за помощью к Смешному человеку. Им, в сущности, не к кому обратиться, кроме Смешного человека. Каждый детский крик у Достоевского — крик к Смешному

человеку, попытка разбудить его душу. Отцы, в лучшем случае, остановились, как Версилов, в недоумении: какой образ принять, Мадонны или Содома? Да так и простояли всю жизнь.

Давайте перечислим семьи, в которых растут эти дети: Мармеладовы, Иволгины, Версиловы-Долгорукие, Карамазовы... Достоевский всегда начинает с ситуации беспочвенности — семейной, государственной, культурной — и уже из нее припадает к почве. Именно припадает, а не вырастает из нее. Читая Достоевского, хочется подумать над вопросом: нельзя ли считать беспочвенность своего рода почвой по крайней мере некоторых явлений русской культуры? В конце концов, всемирная отзывчивость — это другая сторона той же медали, то есть расшатанности культурной традиции. Для великих взлетов, для размаха, для широты положительно нужна несколько расшатанная, текучая среда. Пусть не вакуум, но и не плотная почва. Плотная почва невосприимчива. Плотная почва слишком тверда для крутых поворотов. Плотная почва дает хорошего среднего человека, но в ней нет места ни великим падениям, ни взлетам. Известная расшатанность или недооформленность нравственных образцов делает Митеньку вполне способным к отцеубийству (он сам признает, что только какая-то непостижимая сила удержала его руку); но эта же полудетская способность к резким нравственным колебаниям, страшноватая во взрослом, заставляет Митеньку переживать «эфику» и искать своего Бога, свой свет с огромной напряженностью.

Духовная глубина достигается ценой социального риска, и Митя вызывает у Достоевского тревогу за судьбу России. В «Братьях Карамазовых» эту тревогу за судьбу России высказывает прокурор. Правда, прокурор ошибался: он думал, что М и т я убил отца; мы знаем, что убил Смердяков. Но очень ли велика ошибка? Если бы не Митины угрозы, не Митины крики по всем кабакам, — разве осторожный Смердяков решился бы на преступление? Достоевский подчеркивает вину Ивана, облегчившего Смердякову преступное решение. Допустим, что Смердяков не убил бы без Ивана, то есть без ясно осознанной идеи «все позволено»; хотя это спорно; но без Мити, без психологической атмосферы убийства — убийства наверняка бы не было. Если Иван идейно подготовил убийство, то Митя психологически, и я не знаю, что важнее. Во всяком случае, второе тоже важно.

В «Униженных и оскорбленных» другой злодей — князь Валковский. Но что бы он сделал без Алеши — беспечного, непосредственного, безответственного, искреннего, переменчивого, как Протей, всеми любимого и всех губящего? И разве непременно нужен князь-отец, чтобы разбить сердце Наташи? Алеша с этим справился бы и сам. Может быть, сперва женившись, а через полгода бросив и умчавшись за границу с какой-нибудь Альфонсиной или Александриной. Инфантильный характер все время создает вокруг себя угрозу катастрофы, создает условия, которые какой-нибудь злодей непременно использует. Или злодей ретроградный, коварный деспот Валковский; или злодей нового типа, нахватавшийся новых идей.

Поэтому тревога прокурора у Достоевского нигде не снимается. Она высказывается и в других романах, и другими лицами. Например, в «Подростке»: «Я тысячу раз дивился на эту способность человека (и кажется русского человека по преимуществу) лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и все совершенно искренне. Широко ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость — вот вопрос». Это реплика Аркадия (ч. III, гл. 3). А вот другая реплика из того же романа: «Я смотрю на Россию, может быть, с странной точки: мы пережили татарское нашествие, потом двухвековое рабство и уж, конечно, потому, что то и другое нам пришлось по вкусу. Теперь дана свобода, и надо свободу перенести: сумеем ли?» (ч. II, гл. 3).

Сказано задиристо, второпях, откуда-то выслушанное и подхваченное, то есть как бы не очень серьезно. Но мы уже не раз замечали, что у Достоевского часто несерьезные люди как бы выбалтывают очень серьезные мысли; и эта мысль — из серьезных: широко распространенный в России незрелый, необузданный, безудержный характер требует над собой внешней узды, как бочка — обода, без которого она развалится. Таким образом, мы приходим к логическому тупику. С одной стороны, человек должен стать «так же чист и простодушен, как дитя». Тут та же мысль, что и во «Сне смешного человека», и высказано не менее сильно, чем мышкинское обещание: «мир красота спасет». Но с другой стороны, и детскость становится страшной вещью. Детскость, ребячество, инфантилизм, необузданность, незрелость — все это ужасно связано.

Давайте рассмотрим всех взрослых детей Достоевского. Во-первых, это святые взрослые дети: князь Мышкин,

Хромоножка, Макар Долгорукий. Это его наброски человечества с другой планеты, земного рая. Во-вторых, безалаберные и безответственные взрослые дети: Алексей Валковский, Митя Карамазов, может быть, и Сергей Сокольский. Они сами все время на краю катастрофы и втягивают в катастрофы других. Насчет Мити — очевидность, но я не верю и в счастье Алеши Валковского с Катей. Я думаю, что путь Кати с ее инфантильными планами исправить инфантильного Алешу (а заодно, вместе с Левинькой и Боринькой, исправить и всю Россию) тоже проходит на краю пропасти.

В-третьих, есть еще старики, впавшие в детство: князьенка из «Дядюшкиного сна», генерал Иволгин. Это, казалось бы, полная противоположность мышкинской детской мудрости — полный распад личности, маразм. Но в князе Сокольском мудрость и безумие смешиваются. И в святых взрослых детях есть юродство. И мышкинское неумение сделать твердый ответственный выбор между Аглаей и Настасьей Филипповной чем-то напоминает и Алексея Валковского и Митю. Таким образом, с одной стороны, луч из рая, откровение из будущего, а с другой стороны, слабоумие¹. А посередине — трагическая безответственность. И одна и та же сила творит все это, а когда что выйдет — неизвестно. Видимо, если хочешь князя Мышкина, то надо принять и возможность генерала Иволгина, и Парфена Рогожина, и все другие печальные возможности.

Такие тупики логики — одна из повторяющихся черт искусства Достоевского. Читатель как бы подводится к пропасти, через которую нет логического мостика, и либо перепрыгнет ее без рассуждения, либо безнадежно провалится. Свобода решения полная и риск полный, риск, без которого не может быть и выигрыша. В детях по возрасту и в детях по характеру зло и добро, отвратительное и прекрасное неслиянны и нераздельны. «Плачущий ребенок для меня отвратителен, а смеющийся и веселящийся — это луч из рая». Именно в грязи и лежат самородки, а не на выметенном тротуаре. Риск падения и надежда спасения идут все время рядом. И надежда — всегда личная, только личная, без общего спасения для всех. Такой мне представляется мысль Достоевского, если собрать и обобщить отдельные разбросанные реплики.

Поэтому Достоевский, как мне кажется, несмотря на все

¹ Интерес Достоевского к старческому и пьяному слабоумию как аналогу детской непосредственности подмечен М. С. Альтманом в его книге «Достоевский по вехам имен» (Саратов, 1975, с. 219).

свои тревоги, принимает Россию такой, какая она есть; во всяком случае, он больше опасается свежоотточенной добродетели, чем анархии широких безответственных натур и уравновешивающего эту анархию деспотизма.

Перемены — небезопасный процесс. Чем стремительнее менялась Россия XIX века, тем больше отцов, засуетившись, оказывались банкротами в глазах своих детей. Дети, предоставленные самим себе, кружатся в мире Достоевского, как мотыльки, вокруг образов героев, посмевших дерзнуть, придумывают себе такой образ и пытаются нацепить его на себя, а потом заставить мир принять свою личину. Искушение приходит на крыльях благородного порыва, на волне святого гнева против пустой, уродливой, жестокой жизни старших — и требует проверить: человек я или тварь дрожащая? Именно здесь — решающая точка, в которой тема зла в детстве, зла, искушающего детство и отрочество героя, перекликается с темой детства зла, психология — с онтологией, с одним из последних вопросов бытия — откуда берется зло? Нравственное внимание перенесено у Достоевского с инерции зла на его рождение. Окостеневшее зло хрупко и само раскалывается, само себя казнит, даже без удара копыя Георгия (так — с «Преступления и наказания» и до «Братьев Карамазовых»). В «Униженных» еще страшен Валковский. А в последних великих романах страшен не столько змей, сколько змеборец, юноша-герой, схватившийся за копые, чтобы поразить зло мира. Зло рождается из остервенения в борьбе за свое добро, из непонимания, что препятствия тоже коренятся в добре, из пены на губах. Одна из основных тем Достоевского — превращение змеборца в змея. Развитие сюжета всегда связано с унижением героя (Раскольников, Ипполита, Ивана Карамазова), с ростом обаяния младенцев и юродивых (Соня, Мышкин, Хромоножка). Внутреннее движение романа Достоевского — это борьба за возвращение к детству. Детское у Достоевского — не столько счастливая, невозвратимая пора в прошлом, сколько что-то мелькающее впереди, когда мы, по выражению Януша Корчака, снова станем маленькими. Это планета Смешного человека. Дети, которые окружают Мышкина и Алешу Карамазова, — не только швейцарские и русские мальчишки. Это еще метафора души читателя, прошедшей свой квадрильон, умалившейся и готовой войти в другой космос.