

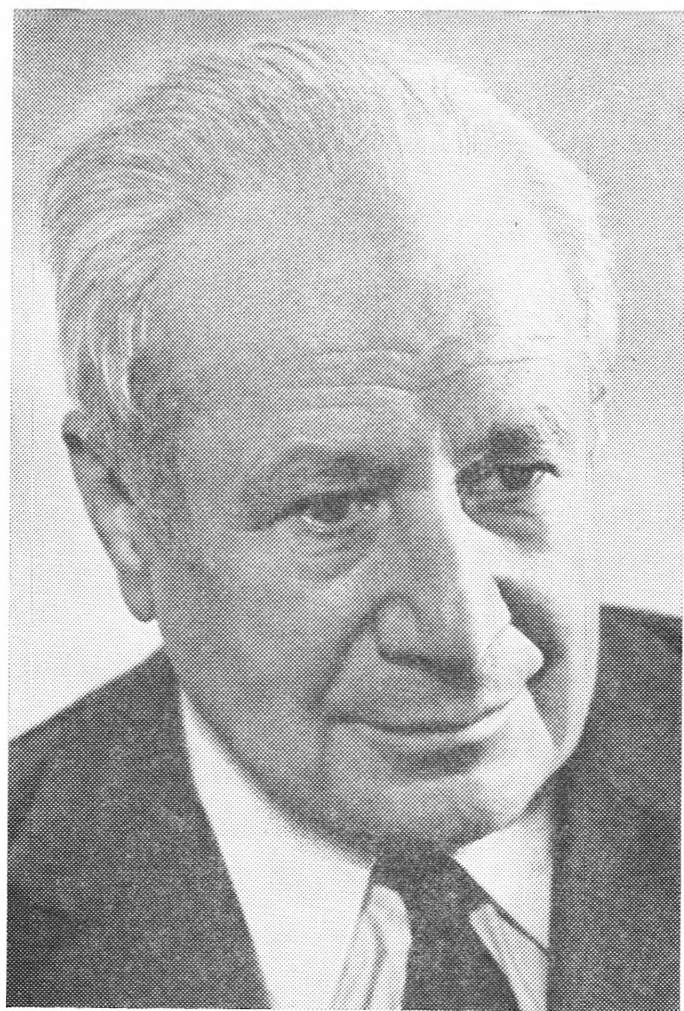
В. Купцов

МИР ДОСТОЕВСКОГО

В. Купцов

МИР

ДОСТОЕВСКОГО



В. Я. КИРПОТИН



МИР ДОСТОЕВСКОГО



ЭТЮДЫ
И ИССЛЕДОВАНИЯ

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1980

В книге известного литературоведа В. Я. Кирпотина исследуются существенные идейно-художественные особенности творчества Достоевского.

Статьи, включенные в книгу, в значительной части посвящены рассмотрению наиболее изученных произведений и персонажей Достоевского. Работы «Всадник на коне вороном», «Рассказ «Вечный муж» и поэтика Достоевского» и «Жанровые особенности романа «Подросток» написаны для предлагаемой читателю книги и публикуются впервые.

Книга адресована всем, кто интересуется философскими и этическими позициями Достоевского, своеобразием его поэтики.

ЗАВЕЩАНО ВЕКАМ



се просвещенное человечество отмечает столетие со дня рождения великого русского писателя Федора Михайловича Достоевского. Гениальность его не дискуссионна, а между тем нет, кажется, другого художника, чье наследие вызывало бы столь острые споры и не прекращающуюся по сей день идеологическую борьбу.

Ариадниной нитью для всякого объективного суждения о Достоевском может быть только история.

В первой половине XIX века особенно активизировалась, поднялась и предъявила свои права демократическая масса. Она была неоднородна. Ее авангард создавал предпосылки для научного коммунистического мировоззрения. Но в целом она была недостаточно дифференцирована, недостаточно осознавала подлинные свои интересы, поддаваясь многообразным влияниям, подчас весьма реакционным.

Строительной клеточкой этой массы был — как его называли в литературе — «маленький человек». Он во всеуслышание заговорил о своих требованиях, но не был последователен, не мог перешагнуть определенных идеологических пределов, его упования носили мечтательный характер, он был неустойчив в борьбе и способен на самые неожиданные шарахания.

Однако масса эта была частью великого народного моря, взволнованного до самых глубин развитием капитализма и поражениями революционного движения в тридцатых, сороковых и шестидесятых годах. От ее соз-

нания, от ее идеалов, от ее поведения, от того, за кем она пойдет, во многом зависел исход важнейших исторических битв.

Достоевский обладал гениальной способностью видеть насквозь человека этой среды и создавать романские сюжеты, в которых «опробовалось» и выяснялось, какие «готовности» таятся в этой массе.

Каждый человек есть тоже человек и называется брат твой — вот идея, которая сама собой раскрывается в любой строчке истории Макара Девушкина («Бедные люди»). Люди, вносящие в возникающий утопический социализм слащавое внеклассовое мечтательство, на этом и останавливались. Но Достоевский с ужасом разглядел, что «маленький человек» не имеет настоящего идеала, не может его выработать самосильно и что если дать ему волю, то он столкнет хозяев жизни не для того, чтобы изменить в корне существующий миропорядок, а для того, чтобы стать на их место («Двойник»).

Достоевский принадлежал к плеяде критических реалистов, благодаря которым русская литература в XIX веке стала играть ведущую роль в мире. Она низвергала «идолы» (выражение Герцена), развеивала «призраки» (выражение Белинского и Щедрина), очищая общественное сознание от обветшалых, переживших себя представлений, догматов, норм феодально-крепостнической эпохи. Достоевский же сверх того уловил, преимущественно художническим чутьем, что вновь поднимающаяся масса, разъединенная борьбой за индивидуальное существование, ставит на место низложенных идолов свои собственные обманные мифы.

Наполеон был буржуазным императором, но его ферическое возвышение и романтическое падение породили — у кого искренне, у кого демагогически — надежду на то, что придет новый Наполеон и реализует все, о чем мечтала несчастная масса, принесет ей рай на земле. Если бы гений Наполеона вдохновлен был идеалом всеобщей гармонии, он преобразовал бы мир, говорит один из героев Жорж Санд. Достоевский впитывал все, что носилось в воздухе, все перерабатывал в своей творческой фантазии. Он заглянул в душу студента Раскольников, гениально «угадав», как выглядел бы Наполеон-мессия на первой же ступени своего восхождения. «Преступление и наказание» низложило наполе-

оновский миф и вместе с тем подрывало «идеал» ницшеанского сверхчеловека.

Многие утописты связывали свое учение с Евангелием. Большинство из них охотно апеллировало к имени Христа. В «Дневнике писателя» Достоевский вспоминает разговор на тему, как стал бы себя вести Христос, если бы он вновь пришел на землю. В тайниках художественной фантазии Достоевского стал вызревать замысел произведения о «втором пришествии», о преобразовании мира учителем христианской любви. Так возник роман «Идиот». В черновых тетрадях Достоевский прямо приравнивает князя Мышкина к Христу.

Писатель хотел доказать в «Идиоте» практическую осуществимость обновленного христианства. Князь-Христос самоотверженным примером должен был водворить на земле правду и справедливость, перевоспитать злых, сделать так, чтобы лань безопасно паслась рядом с тигром. Но Достоевский был гением, а высшим законом для гения является правда. С горестным изумлением, с неопровержимой силой эстетической логики он показал полное крушение миссии Мышкина. Мышкин, воплотившийся Христос, не высвободил красоту из-под власти денег, не спас Настасью Филипповну, не удержал от нравственного падения Аглаю, не просветил темную душу Рогожина, не вынул из его руки ножа убийцы. Хозяевами жизни остались Тоцкие и Епанчины, жизнь по-прежнему топтала и мяла белые цветы.

Достоевский-художник, хотел он этого или не хотел, вскрыл иллюзорность религиозных обоснований братства. Мир нельзя спасти повторением старого и неудавшегося опыта в новой, жестокой и зубастой, капиталистической действительности.

Иллюзии, порождаемые неорганизованной, нецелестремленной, разорвавшейся мелкобуржуазной массой, были связаны между собой и в то же время приобретали разные оттенки. Во времена Достоевского складывался миф о Бакуanine, «отце анархии», как о «вожде» и «освободителе» народов. Литературоведы спорят, был ли Бакунин прототипом Ставрогина из «Бесов». Соль вопроса содержится, однако, не в проблеме прототипизма Ставрогина.

«Бесы» писались Достоевским как памфлет против революции. Мировая реакция до сих пор пытается иг-

рать «Бесами» в качестве «моделли» будто бы всякой революции. Но Достоевский знал только мещанскую «революционность», и уроки истории показали, что «Бесы» по содержащемуся в них политическому, нравственному и жизненному опыту являются романом о вывернутой наизнанку буржуазности, об анархической «революционности». В «Бесах» Достоевский создал воображаемое опытное поле для проверки штирнериански-бакунистского анархического лозунга: все позволено! Оказалось, что эгоистический «персонализм» делает невозможным человеческое общежитие, ведет к разрушению личности, к смерти.

Есть объективная логика искусства, и логика эта подтверждает правоту непримиримой марксистской критики бакунизма, нечаевщины и всякого другого бессмысленно разрушительного левачества.

Корыстные интерпретаторы творчества Достоевского придавали ему функции духовного усмирителя, успокоителя социальных страстей. Но Достоевский не был утешителем, он был, по собственным словам, «способен скорее вселять разочарование и отвращение» к самым заманчивым, большим и малым мифам и легендам, к которым устремлялись движимые дуновением ветра легковверные. «Я убаюкивать не мастер...»¹ (Письма, IV, 4) — писал он о себе.

Достоевский преобразовал форму романа, ввел в него трагический конфликт, он сочетал в своем искусстве эпическое течение «Мертвых душ» Гоголя и грозное столкновение сил и лиц в «Медном всаднике» Пушкина. Достоевский обогатил классическое понятие трагической вины. Его герой прав, восставая против несправедливого и грязного мира, — он виновен в том, что восставал в одиночку, намереваясь переустроить мир по личному хотению. Трагическая вина героев Достоевского заключается в беспочвенности, в самомнительном волюн-

¹ Художественные произведения Достоевского цитируются по Полному собранию сочинений в тридцати томах, т. I—XVII (Л., «Наука», 1972—1976); «Дневник писателя» и статьи по Полному собранию художественных произведений, тт. 11, 12, и 13 (М.—Л., ГИЗ, 1929—1930); письма — по четырехтомному изданию писем (т. I и II — М.—Л., ГИЗ, 1928, 1930, т. III — М.—Л., «Academia», 1934, т. IV — М., Гослитиздат, 1959). Указания, откуда взяты тексты черновиков, «Дневника писателя», статей и писем, даны в скобках, вслед за цитатой.

таризме, который и ведет их к поражению, к наказанию.

Всем существом своим Достоевский чувствовал, что старая Россия и старая Европа стремительно идут на встречу войнам и революциям.

Казалось, низложение новых мифов, порожденных разбушевавшейся стихией городских низов, должно было облегчить ему понимание будущего, утверждающегося в миссии рабочего класса. Достоевский остро ощущал особенность, «избранность» своей эпохи, ее переломность, приближение решающего кризиса. Однако он, вплотную подошедший к завесе будущего, не смог приподнять ее. И ему не осталось ничего другого, как обратиться — в поисках желанной гармонии и устойчивости — к патриархальным устоям прошлого, к вере в бога и к вере в «доброе» царя.

Расколотовость и противоречивость Достоевского ярко выступают и в последнем его романе «Братья Карамазовы». В рамках своего завершающего произведения Достоевский дал новую жизнь всем своим излюбленным героям — бунтарям, кротким, циникам, юродивым, — но сопоставил он их не с реальными и прогрессивными историческими силами, а привел их на суд в монастырь, к старцу монаху Зосиме. Приговор получился, как это характерно для всякой религии, двойкий.

Иван спрашивает Алешу, согласился ли бы он построить счастье человечества ценой мучений, слез и гибели одного лишь крохотного ребеночка. Вопрос под-сказан утопическими социалистами (в том числе и петрашевцами), судившими унаследованный от прошлого мир и на основании участи, приуготовленной в нем невинным детям.

Алеша не согласен, Иван не согласен, не согласен вместе с ними и гуманист Достоевский. Но Зосима опровергает Ивана и Алешу, и вместе с Зосимой опровергает их тот же Достоевский — именем бога и велением бога.

Достоевский пересказывает библейскую легенду об Иове, у которого бог отнял богатство, умертвил жену и детей. Иов покорился, и в награду «восстанавливает бог снова Иова, дает ему вновь богатство... и вот у него уже новые дети, другие, и любит он их — господи: «Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех

прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми, как бы новые ни были ему милы?» Но можно, можно...»

Это страшное «можно» — результат компромисса писателя с им же отвергаемым жестоким укладом земных дел. За этим «можно» стоит примирение с церковью, с угнетателями и угнетательским государством — все то, что есть во всякой религии и что есть у Достоевского в его публицистике, а порой прорывается и в ходе его художественных повествований.

Вскрыть заключенные в наследии Достоевского «ревушие» противоречия необходимо, — однако это еще только полдела. Еще более важно понять, что представляет собой художественный мир писателя, взятый как целое. И тогда оказывается, как и при изучении Толстого, что ложное в формально-экономическом смысле «может быть верно во всемирно-историческом смысле» (Ф. Энгельс).

Ближайшим образом это обозначает, что творчество Достоевского явилось отражением в искусстве невыдуманых страданий и невыдуманного гнева многочисленной, многообразной и распыленной городской массы, которая всегда сопутствует капитализму, даже и на теперешней стадии его развития, и в состав которой входят те или иные отряды радикальной интеллигенции и радикальной молодежи. Брожение, отразившееся в творчестве Достоевского, было и сейчас остается симптомом и спутником глубоких социальных перестроек. Ни один ученый не дал нам столько знаний об этой массе, о ее вожаках и идеологах, о ее психологии, логике ее шатаний, как Достоевский.

Нет ничего легче, как осудить эту массу и бросить ее на произвол судьбы. Однако писатель был прав, когда оценивал парламентарную демократию «ниже», «гаже» брожения этой массы, когда он внушал к ней любовь, хотел ее спасти, сделать ее счастливой.

Величайшая трагедия Достоевского, основа основ его духовной драмы, заключается в том, что он всю жизнь страстно и напряженно искал пути к народу, а находил церковь, монастырь. «От народа спасение Руси. Русский же монастырь искони был с народом», — пытался он уверить и себя, и других,

Но художественный гений Достоевского будил тревогу, взывал к гуманизму, не давал примириться с неправдой. Дуновение бури перекрывало в его произведениях призывы к смирению. Как ни велика была амплитуда колебаний художника, он ставил перед лучшими людьми разлагающегося, падающего общества идеал — и идеал этот «русского социализма», как он выражался, был заимствован им в школе Белинского, Герцена, Петрашевского, в учениях утопического социализма, а не в церкви.

Мы не можем и не должны молчать, когда видим в произведениях Достоевского, особенно в его публицистике, мертвое, хватающее живое. Но у нас нет оснований отдавать великого художника ретроградам, не можем мы примириться с лживым и пошлым самодовольством реакции и идеализма, твердящих, что Достоевский принадлежит им. Все слабое, неверное, наносное в наследии писателя уносится временем, опровергается историей. А живет и торжествует его страстная устремленность к свету и мысли, страстная убежденность в справедливости идеала братства, распространенного на всех. Прав Достоевский и тогда, когда доказывает, что вне идеала братства невозможно великое искусство. Оправдан он и в общей с Белинским убежденности, что идеал раньше всего восторгается в России — на земле, в реальной действительности, а не в потустороннем мире, о котором лепечет религия.

Чествуя Достоевского, мы чествуем гениального русского художника и великого гуманиста, чьи произведения вошли в золотой фонд всемирной сокровищницы культуры.



МИР ДОСТОЕВСКОГО



Достоевский по силе своего дарования стоит в одном ряду с Эсхилом, Данте, Сервантесом, Шекспиром, Толстым.

Достоевский противоречив. Около Достоевского нет равнодушных. Одни превращают Достоевского в апостола религиозного сознания, другие, с не меньшим основанием, находят у него неистребимые сомнения в существовании бога. Достоевским пользуются для очернения природы человека и Достоевским же справедливо оправдывают высочайший гуманизм. Противники реализма прикрываются именем Достоевского — и нет ни одного реалиста, который не был бы убежден, что Достоевский поднял реалистическое искусство на новую высоту.

Как разобраться в этих спорах?

Искусство, даже самое гениальное, обретает свою цену в служении народу, а потому народ всегда остается верховным судьей и самых великих художников. Многие критики и мыслители объясняли противоречивость творчества Достоевского метафизическими причинами, «вечной» будто бы расколотостью человеческой природы, «вечным» будто бы антагонизмом добра и зла. На деле же противоречия Достоевского, его сильные и слабые стороны объясняются историческими причинами.

Первые повести Достоевского не могли появиться раньше учений утопического социализма, роман о Раскольнике не мог быть создан до окончательного прояснения эпопеи французской буржуазной революции с ее наполеоновской концовкой, да и все другие произведения Достоевского не могли бы быть написаны вне атмос-

феры надежд и разочарований, вызванных сороковыми и шестидесятыми годами прошлого столетия.

Прочные исторические корни и придали наследию Достоевского непреходящее, «вечное» значение. Достоевский был плотью от плоти, костью от кости поднимающихся в XIX столетии промежуточных социальных слоев. Они его породили, их глазами он смотрел на мир, их сущность, их надежды он выразил в искусстве. Он побывал на разных крылах этой демократической массы. Был учеником и другом Белинского, отбывал каторгу за участие в кружке петрашевцев. В шестидесятых годах он сотрудничал со срединными слоями этой демократии. Под конец жизни принимал или терпел заигрыванье со стороны лидеров реакции, что не помешало ему напечатать такой значительный роман, как «Подросток», в журнале Некрасова.

Достоевский никогда не отличался ни дворянской респектабельностью, ни буржуазной мещанской благообразностью. Он всегда ненавидел сытых, самодовольных и ликующих и в трагическом противоречии со своими исходными побуждениями искал прибежища у Каткова, у Победоносцева. Искал и не находил, потому что никогда, до конца дней своих, не мог подавить в душе страстной заинтересованности в участи униженных и оскорбленных, угнетенных и эксплуатируемых, не мог подавить голос сомнения, неверия, протеста и бунта. Эта неспособность Достоевского примириться с тем, с чем он хотел примириться, и сохранила, к счастью для русской культуры и для культуры всего человечества, гениальную энергию его дарования, возвышенный пафос его гуманизма.

Глашатаями новых социальных, политических и культурных потребностей, возникших в сороковых годах XIX века, были Герцен и Белинский. Под их влиянием искусство и литература в России больше чем когда-либо прежде обратили внимание на самые острые вопросы современности. Они признали в «мужике», в бедном чиновнике, в труженнике деревни и города, в женщине человека¹, и это сделалось исходным пунктом «натуральной школы». Примкнув к новому движению, худо-

¹ Подчеркнутое Достоевским и цитируемыми авторами выделяется курсивом, автором книги — разрядкой.

жественным знаменем которого стал Гоголь, увлеченный «бурей Белинского» (выражение А. Майкова), никому дотоле неизвестный юноша создает роман «Бедные люди» (в 1846 году).

«Самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат мой!» — эта идея «Бедных людей», утверждаемая со свежеею силою молодого и оригинального дарования, сблизила Достоевского с Белинским и с естественной последовательностью привела его в круг петрашевцев — первой в России организации утопических социалистов.

Достоевский был больше поэтом, чем мыслителем-теоретиком. Его обуревали сомнения, которых не было у прекраснодушных и несколько слащавых утопистов. Он понимал, что «накипь веков» отложилась и на натуре «маленького человека» и что много надо еще поработать, чтобы вложить в его душу светоч передового идеала. Сомнения эти отразились в «Двойнике», во многом расходящемся по своему смыслу с «Бедными людьми».

В самом разгаре идейных исканий над Достоевским разразилась катастрофа. 23 апреля 1849 года вместе с другими петрашевцами он был арестован, судим и приговорен к смертной казни. Вместе со своими товарищами от стоял в морозное декабрьское утро на Семеновском плацу в Петербурге, ожидая расстрела. Все это завершилось трагически-издевательской церемонией «помилования», заменой расстрела четырёхлетней каторгой с последующей отдачей в солдаты.

Разгром петрашевцев знаменовал поражение общественного движения сороковых годов и начало длительного периода реакции.

Поражение всегда вызывает двойственные результаты. Наиболее стойких борцов, особенно если они связаны с массами, оно закаляет. У более слабых оно рождает разочарование, желание «пересмотреть» старые программы движения, что приводит нередко к той или иной форме капитуляции.

Достоевский оказался в самых неблагоприятных условиях для подведения итогов сороковых годов — в каторжной, уголовной среде, в которой было много напрасно загубленных людей из народа, но которую все же нельзя было отождествлять с народом, — в духовном одиночестве.

О годах каторги Достоевский рассказал в «Записках из Мертвого дома». Это одно из замечательнейших в мировой литературе произведений по духу гуманности, по боли и скорби за человека.

Книга Достоевского вошла в общий контекст критически настроенной литературы шестидесятых годов, поднявшей к действию славное и могучее поколение. В большинстве преступлений, совершенных преимущественно людьми из низов, Достоевский увидел реакцию на гнет, на нищету, на обезличение, уродливое проявление жажды полной и свободной жизни.

Достоевский не оправдывал преступлений, но он понимал, что вопрос о причинах преступлений в неправильно устроенном обществе более важен, чем подведение их под ту или иную статью уголовного кодекса. «Ведь надо уж все сказать,— писал он о своих товарищах по каторге,— ведь этот народ необыкновенный был народ... Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?

То-то кто виноват?»

Это был герценовский вопрос, повторенный с герценовской же силой,— революционная демократия выработала на него революционный ответ. Но Достоевский отказался от революционных позиций, приведших его на каторгу. В сердце Достоевского сохранились сочувствие и любовь к обездоленным, он продолжал верить в необходимость братства между людьми, он нетерпеливо жаждал перемен к лучшему в положении русского народа и народов всего земного шара, но применение революционного насилия он стал считать неоправданным.

Противоречие это пронизывает роман Достоевского «Униженные и оскорбленные». Достоевский обрушивается в нем со страстной ненавистью на деньги как на орудие развращающей и бесчеловечной власти, превращающей одних людей в волков, а других — в их жертвы. «Морали» социальных хищников Достоевский противопоставил другую мораль, гласящую: каждый человек должен быть человеком и относиться к другим как человек к человеку.

«Униженные и оскорбленные» были опубликованы в 1861 году, в разгар общественного кризиса, когда энергия демократического лагеря была сосредоточена на решении политической задачи низвержения самодержавия.

Достоевский же сохранил от утопических учений самую слабую их сторону — страх перед революционным насилием. Негодуя против социального неравенства, морально отвергая все, что мешает братству людей, он попытался призвать борцов, построившихся для боя, к смирению и к христианским чувствам как единственному средству, дозволенному богом, для оздоровления жизни на земле.

Любопытно, однако, отметить, что правительство и церковь не доверяли Достоевскому, несмотря на критику последним революционной тактики. Издававшийся им журнал «Время» был закрыт. Господствующие верхи улавливали, что недовольство, социальный гнев, сочувствие народным низам в творчестве Достоевского неизмеримо сильнее его дидактической умеренности. Его чуткую и большую совесть продолжали преследовать, как неизбывный кошмар, картины нищеты, бедствий, поругания слабых, унижения женщин, страданий детей. Он трепетал от страха и ненависти перед надвигавшимся на Россию капитализмом, не понимая его природы, обращая свои надежды, однако, не к будущему, а к безвозвратно ушедшему патриархальному прошлому («Зимние заметки о летних впечатлениях»).

Лагерь «Современника» даже в самых жарких публицистических схватках с журналами Достоевского никогда не оспаривал высокого значения его художественных созданий — «Записок из Мертвого дома», романа «Униженные и оскорбленные». Человек заслуживает счастья, человек должен жить в гармонии с другими людьми — положения эти продолжали оставаться идеалом Достоевского, но как достичь этого идеала, он не знал.

Свое понимание опыта шестидесятих годов Достоевский воплотил в образы «Преступления и наказания». Произведение вылилось из-под его пера великое, грандиозное, потрясающее читателей всего мира, но доказывающее всем ходом повествования вовсе не то, что хотелось автору. Достоевский стремился доказать недоказуемое — безнравственность революционного насилия — и в то же время заклеймить бесчеловечие условий существования, осуждающих большинство на голод и уничтожение, превращающих любовь, родственные отношения, красоту, тончайшие привязанности сердца, таланты, знания, волю в предмет купли и продажи.

Исполненный сострадания к жителям земной юдоли,

похожей на круги дантова ада, Достоевский с яростным гневом обрушился на черствый индивидуалистический эгоизм, на людей, которые, подобно Наполеону, способны были для своего возвышения переступить через чужую кровь и чужие слезы. Раскольников, в отличие от Наполеона, думал оправдать пролитую им кровь облагодетельствованием ближних: одно убийство оправдается тысячью добрых дел, рассуждал он. Однако жестокая правда романа доказала, что софизм этот неосуществим, что безудержный эгоизм, эгоцентризм, кровавый произвол неизбежно влекут за собой целую цепь последующих злодеяний.

Идея Раскольникова чужда массам, она ни в одном пункте не соприкасается с идеями подлинно демократического, революционного лагеря. Его преступление — результат волюнтаристической гордыни заблудившегося одиночки, оно родилось наряду с пьянством, проституцией, чахоткой и беспризорностью из социальных причин, порожденных неправильно и несправедливо устроенным обществом.

Достоевский привел Раскольникова к покаянию. Мы принимаем покаяние Раскольникова, потому что он совершил не подвиг революционного самопожертвования, а хотя и необыкновенное, но все же уголовное убийство. Но мы не принимаем христианского смирения, отказа от революционного насилия, проповедуемого Достоевским. Наоборот, широкая и глубокая картина социальных и политических зол, нарисованная в романе, будит гнев, возбуждает активность, желание вмешаться в дела мира сего, чтобы направить их по другому руслу.

После «Преступления и наказания» Достоевский написал роман «Идиот».

«Главная мысль романа,— объяснял он,— изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь... Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» (Письма, II, 71).

Как художник, Достоевский совершенно правильно полагал, что образ положительного героя увенчивает всякое великое искусство. Как художник гениальный, он чувствовал, что положительный персонаж — это не олеографическая картинка, а полноценный образ, носитель великих и справедливых надежд.

Князь Мышкин, главное лицо «Идиота», — это нечто

вроде Христа, вновь сошедшего на землю. Уподобление его Христу принадлежит самому Достоевскому. Мышкин — весь альтруизм, в нем нет ни капли эгоизма. Он полон симпатии, сострадания и любви ко всем без исключения людям, что особенно чутко улавливали женщины и дети. Вот такого-то героя Достоевский ввел в мир братоубийственных страстей, в мир неправды, угнетения и капиталистического стяжания, чтобы повторить поучения Евангелия о кротости и всепрощении, даже по отношению к жестоковым злодеям, как о единственном будто пути перестройки отвергаемого несправедливого мира. И великий художник победил мятущегося мыслителя. Роман Достоевского каждой клеточкой своей художественной структуры показал непригодность морали непротivления для преобразования мира. Мало того, вопреки религиозному учению о грехе как о единственной причине несчастий и бед на земле, роман объективно свидетельствует, что людей губит уклад, порядок, при котором счастье одних достигается за счет несчастья других.

«Идиот» вышел в 1868 году. В это время русская передовая мысль уже оправилась от поражения. На смену закрытому «Современнику» стали выходить реорганизованные Некрасовым и Щедриным «Отечественные записки». Оживилась деятельность революционных кружков. Обстановка эта пугала Достоевского. Достоевский не скрывал ни от себя, ни от других, что он пишет свой новый роман «Бесы» с тенденциозной целью — принизить, «разоблачить» революционное движение. «Хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность, — сообщал он Страхову, —... пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь» (Письма, II, 257).

«Революционеры» и «социалисты» из «Бесов» похожи на кого угодно — на преступников, на маньяков, на авантюристов, — но никак не на реальных революционеров. Достоевский сам вложил в уста Петра Верховенского фразу: «Я мошенник, а не социалист».

Художник в Достоевском, однако, не мог удовлетвориться «памфлетом». Он ввел в роман чрезвычайно интересный образ Ставрогина, и все произведение осветилось новым светом: источник силы и правды — в народе, люди, оторванные от народа, теряют свои дарования, свои добрые возможности, как бы велики они ни были, они приходят к моральной пустоте, к отчаянию, к смерти.

Достоевский не умещался в рамки реакции, даже когда он к этому и стремился. В нем никогда не умолкали окончательно заветы сороковых годов, ознаменованных деятельностью Белинского и Герцена. Следующий его роман, «Подросток», созданный после «Бесов», полон такой социальной и политической тревоги, в нем столько понимания кризисного, переходного состояния России, столько желания перемен, что Некрасов напечатал его в своих «Отечественных записках» (в 1875 году), лучшим демократическом журнале эпохи.

Последнее произведение Достоевского — «Братья Карамазовы». Цель, которую поставил себе Достоевский в романе, — это его всегдашняя после каторги цель — утверждение религии. Достоевский не верил в самостоятельные, внутренние положительные возможности человека, он полагал, что последний без религии теряет узду и перестает различать границу между нравственным и безнравственным. Такова в романе семья Карамазовых.

Федор Карамазов — еще более отвратительное «насекомое», чем старуха-процентщица из «Преступления и наказания». Но он отец, и поднять руку на отца — это значит стать на одну доску с ним самим. А между тем Иван Карамазов и Дмитрий Карамазов, один теоретически, другой в аффекте, считают не только возможным, но и вполне допустимым отцеубийство. Соблазненный их речами и их поведением, Смердяков и у б и в а е т.

Третий брат, Алеша, выведен в романе в роли ученика монаха Зосимы. Алеша должен был по творческому плану Достоевского «отпасть от бога», стать революционером («Братья Карамазовы» остались незаконченными — по замыслу они являлись только первой частью более обширного и всеохватывающего произведения). Намек на будущую роль и судьбу Алексея Карамазова мы находим и в написанных частях романа: в ответ на рассказ Ивана о генерале-помещике, затравившем собаками крестьянского ребенка, Алеша готов требовать, вопреки христианской этике всепрощения, р а с с т р е л а изверга.

Тут мы вступаем в другую сферу того же романа, в сферу бунта, протеста, сферу человеческой правды, противоположной «правде» боговой и царевой. В душе Достоевского шел никогда не умолкающий спор, в ней жил раздор, из которого, несмотря на все старания, ему так

и не удалось выйти. «...Я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки» (Письма, I, 142),—говорил он сам о себе.

Это «неверие и сомнение» с огромной разъедающей силой сказалось и в «Братьях Карамазовых».

Достоевский влагает в уста Ивана такую аргументацию против созданного богом мира, которая, по логике своей, бьет по самой идее божества, ведет к отрицанию существования бога. Если бог всеблаг и всемогущ, то он должен был создать и мир благой и совершенный; значит, одно из двух: или бог не всеблаг и не всемогущ, или он не хотел создать совершенного мира и прекрасного человека, или не мог сотворить мир, движимый законами гармонии и любви. Иван спрашивает: вот бог повелел, чтобы люди страданием купили себе «царство божие», но «при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста? Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию?.. Солидарность в грехе между людьми я понимаю, понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе... Иной шутник скажет, пожалуй, что все равно дитя вырастет и успеет нагрешить, но вот же он не вырос, его восьмилетнего затравили собаками».

Это — моральное, а не научное опровержение теологического учения. Однако и оно вызвало переполох в церковной среде. И в самом деле, уже один этот мотив показывает, насколько было расколото сознание Достоевского, насколько критическая, разрушающая, бунтующая сторона в нем была сильнее консервативной.

Достоевский видел, что дворянская культура выродилась в карамазовщину, что капиталистическая система уничтожает всякую нравственность, он ненавидел буржуазный индивидуализм, он переживал страдания и боль людей как свое собственное страдание и свою собственную боль, но, беспомощный и дезориентированный, запуганный двукратным поражением освободительного движения, он обращался за помощью к богу и к царю. Как был он неистов в проявлениях своего бунта, так же неистов и беспорядочен бывал он в своем смирении, докатываясь порой и до националистического шовинизма. Взывая на весь мир о недопустимости человеческих страданий, он тут же принимался благословлять страдание как «верную» ступень к блаженству.

Но могучий художник торжествовал в Достоевском над предвзятыми идеями, над дидактическими целями, которые он иногда ставил себе. Достоевский был реалистом, своеобразным и особенным, но реализм-то и не стесняет природные возможности художника. Сквозь мелькание и суетолюку «текущего момента» антагонистического общества Достоевский проникал в скрытые, но всемогущие его силы, готовившие смену одной эпохи другой. Он понял и показал, что нет «маленьких», нет рядовых людей. Каждый есть личность, и каждый участвует в мировом историческом процессе,— надо, однако, чтобы каждый при этом был воодушевлен великим и справедливым идеалом.

Достоевский полагал, что без идеала невозможно настоящее искусство. Достоевский и сам был вдохновлен великим идеалом, выработанным не в церкви, не в затхлых подвалах консерватизма, а на просторах социального мира, взволнованного все нарастающими новыми учениями. «Я никогда не мог понять мысли,— утверждал Достоевский свое кредо,— что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке. Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованы, очеловечены и счастливы... Верую даже, что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было...» (11, 173)

Только художник-гуманист мог начертать такие слова.

Оригинальность и величие дарования Достоевского поразительны. Сквозь обыденность фактов, взятых, казалось бы, из бытовой и даже уголовной хроники, он проникает в трагические коллизии, сотрясавшие и еще сотрясающие антагонистическую действительность, чтобы призвать своих читателей к очищению мира от «накипи веков», от неправды и несправедливости, от моральной тьмы, чтобы указать путь к манящему идеалу братства.



«ВСАДНИК НА КОНЕ ВОРОНОМ»

(Мир в романе «Идиот»)

1



Роман «Идиот» печатался в «Русском вестнике» в 1868 году, последние главы его (VIII—XII) вышли приложением к журналу в феврале следующего, 1869 года.

Работа Достоевского над романом началась вплотную в конце 1867 года — по живым следам текущей действительности. Некоторые газетные пункты создаваемого сюжета, уголовные дела Умецких, Мазурина относятся к 1867 году. Данилов, убийца, фамилия которого всплывает на страницах «Идиота», совершил свое преступление в 1866 и судим был в 1867 году. Упоминаемое в романе убийство семейства Жемариных произошло в начале 1868 года, когда первые главы «Идиота» уже были в руках читателей.

Действие «Идиота», длящееся около восьми месяцев, можно приурочить к 1866 или 1867 году. Оно близко примыкает ко времени действия «Преступления и наказания», развертывающегося где-то в промежутке 1862—1864 годов.

Сюжетно-фабульные события в художественном произведении нельзя отождествлять с реальными происшествиями, хронология которых устанавливается вполне точно. Писатель не может стеснять себя арифметически определенными временными датами, к которым он «пристегиивает» свое повествование. Он обращается с временем так, как это диктуется логикой творческого замысла. Однако нельзя не обратить внимания на то, что тесная хронологическая «притертость» друг к другу боль-

ших романов Достоевского продолжается и дальше. «Бесы» были напечатаны в 1871—1872 годах. Нечаевская «Народная расправа» и убийство студента Иванова, давшие толчок художественной фантазии Достоевского, относятся к 1869 году. Время действия трех «романов крушения» Достоевского почти одно и то же — шесть-семь лет между 1862 и 1869 годами. Но и последующие два романа, которые можно назвать «романами надежды», — «Подросток» и «Братья Карамазовы» — по фабульному своему содержанию не отошли далеко от времени действия трех предшествующих. Опорными пунктами для хронологической датировки происходящего в романе «Подросток» служат еще свежие воспоминания о Парижской коммуне, полемика, вызванная педагогическими идеями Льва Толстого в 1872 — 1874 годах, политический процесс долгушинцев в 1874 году и некоторые события уголовной хроники того же 1874 года (например, афера с подделкой акций Тамбово-Козловской железной дороги). Время действия «Подростка» относится к началу или к первой половине семидесятых годов. И, наконец, время «Братьев Карамазовых» устанавливается самим автором. «Братья Карамазовы» начали печататься в «Русском вестнике» в январе 1879 года, а действие их происходит, как указывает Достоевский в предисловии, «тринадцать лет тому назад», то есть в 1865 или в 1866 году, непосредственно перед временем действия, а может быть, и одновременно с событиями, происходящими в романе «Идиот».

Действие четырех романов из великого пятикнижия Достоевского сосредоточено в 1862—1864—1869 годах. Если добавить сюда еще «Подросток», имеющий свои особенности, то и тогда окажется, что сюжетно-фабульное время всех пяти самых зрелых и завершающих романов Достоевского заключено в тесные пределы одного неполного десятилетия.

На первый взгляд это может вызвать некоторое недоумение. В процессе созидания «Преступления и наказания» и к началу работы над «Идиотом» поэтика Достоевского уже вполне оформилась. Она вдохновлялась периодами переломными, беспокойными, «сгущенными», полными новых и грозных, интенсивных и многозначительных фактов и характеризуемыми людьми «экстремы», с небывалыми идеями и связанными с ними накаленны-

ми страстями; она искала сюжетов, в которых выразилось бы стремление немедленно перейти от небывалых слов к небывалым делам. Меж тем десятилетие, о котором идет речь, воспринималось как умеренное, оно сменило подъем 1855—1862 годов и пошло на убыль. Движение вошло в берега. Реформы загнали болезнь внутрь, но вместе с тем принесли относительное успокоение. «Книжники» и «фарисеи», приобретшие решающий голос и в печати, и в науке, и в университетах, и в общественной и экономической жизни, решили, что все вернулось в свою обыкновенную колею, что мир выздоровел.

Началась усиленная капитализация страны, процесс первостепенной важности по своим последствиям, процесс жестокий, но будничныи и безыдеальный. Малые дела, мелочи жизни заполнили все кругом, застили горизонт и выдвинули на авансцену деятелей жадных, хватких, но уж во всяком случае непривлекательных. Настало время сатиры, героями которой стали «чумазые», мошенники, биржевые дельцы, преуспевающие молчалины и робкие, благоразумные пескари.

В литературе наметилась тенденция к ослаблению романной формы, к вытеснению романа очерком.

Достоевский не мог не видеть, что история перевалила через порог без слишком больших потрясений, что река потекла по более ровному руслу, и тем не менее его отношение к десятилетию, следовавшему после кризиса 1855—1862—1863 годов, было двойственным. С одной стороны, он восхвалял реформы Александра II, в особенности крестьянскую и судебную. Вместе с либералами, хотя и на свой «почвеннический» лад, он считал, что преемник Николая I обеспечил России спокойную будущность, а с другой — он лучше других вне революционного лагеря чувствовал, что вулканические силы не перестали работать, что будущее чревато взрывом, и, быть может, он произойдет раньше, чем ожидают самые нетерпеливые умы.

Как человек, поддающийся традиционным консервативным воздействиям, верхним, поверхностным разумом он готов был повторить трафаретные славянофильские слова о «любовном» характере предстоящего развития. Но глубинным своим разумом и в особенности художническим своим сознанием он понимал и чувство-

вал, что мир только приостановился на переломе, что старое единство утрачено, что новое единство не образовалось, что если ничего не изменится, то катастрофа неминуема. Восхваление настоящего, упование на стабильность — пустые надежды и пустые слова, и характеризуют они не сущность вещей, а инерцию рутины, кто бы к ней ни принадлежал — обыватель, или государственный деятель, или знаменитый писатель. Несколько позже и по иным обстоятельствам он записывал у себя в тетрадях: «Рутинка блаженствует, и вдруг является Наполеон, Бисмарк, чудо, но опять привыкают, опять блаженствуют, и вдруг опять комбинация, опять чудо. Характеристика простоволосых в том, что они при каждой комбинации считают все дело законченным, является слово: равновесие (никогда не бывшее) и проч.»¹.

«Чудо» — это крутое событие, появление необыкновенной личности, невероятный исторический поворот, за которым открываются новые дали, взрыв, делающий возможным то, что большинству казалось неосуществимой утопией. Наполеон и Бисмарк тут только примеры, которые сами будут сожжены в огне вдруг осуществившегося будущего, более неожиданного для рутины, чем феерическое возвышение Наполеона и Бисмарка. «Мы переживаем, — писал Достоевский, — самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» (11, 59). «В настоящее время, — продолжал он, — когда все будущее так загадочно, позволительно иногда даже верить в пророчества» (11, 60). Самой роковой, и самой крутой, и самой мучительной эпохой в прошлой истории России Достоевский-почвенник считал царствование Петра — и вдруг в письме, содержащем в себе панегирик реформам Александра II, у него прорывается: «Ей богу время теперь по перелому и реформам чуть-ли не важнее Петровского» (А. Н. Майкову, 28/16 августа 1867 г. Письма, II, 27).

«...мы именно накануне самых величайших и потрясающих событий и переворотов... и это без всякого преувеличения» (12, 321), — писал Достоевский, имея в ви-

¹ «Неизданный Достоевский». «Литературное наследство», т. 83. М., 1971, стр. 566. В дальнейшем указывается только: «Неизданный Достоевский» и страница.

ду непосредственно Запад, но великие изменения «при дверях» и в России. Слова эти были написаны в 1877 году, но настроения, подготовившие их, проступают и в его публицистике шестидесятых годов, и в текстах его романов, и каждый раз, когда он думает о будущем, он «кликушествует» (его выражение — 12, 319) словами, заимствованными из Апокалипсиса. «При дверях» ведь тоже апокалиптический оборот.

Перенесение представления о равномерно движущемся астрономическом времени в художественную литературу Достоевский считал мало что объясняющим. Лишь «простоволосые» уверены, что завтрашний день повторит вчерашний, каждый новый день таит в себе возможность интенсификации, бурления, новых комбинаций, каждый новый день несет с собой невиданное, исключительное, что разбивает обывательское представление о закономерности как о монотонной длительности или монотонной повторяемости.

Достоевский избегал перенесения в искусство ситуаций, прямым образом подлежащих ведению историков или списанных из исторических сочинений. Как и у подавляющего большинства художников, в романах Достоевского мы имеем дело с «вымышленной» жизнью типических образов, вовлеченных в сюжетно-фабульные события частного характера, также сконструированные автором, но зато особым, глубокомысленным и наглядным образом выражающих сущность времени, его идею, его «чудо» или, что, пожалуй, для Достоевского еще важнее, брожение, предшествующее имеющему вот-вот родиться, но еще не определенвшемуся «чуду». Вот, кажется, удастся установить, что такое зло и что такое добро, и выбрать путь, а между тем переступить последнюю черту, за которой открывается ясный горизонт и становится понятным, во имя чего жить и во имя чего умирать, несмотря на нетерпение и муки, не удастся.

Мир греховен, мир страдает, мир болен, мир ищет выхода и спасения, а впереди неизвестность.

Главный объект художника, по убеждениям Достоевского, не событие само по себе и не летописное обозначение вызвавших его причин, а заинтересованность, страсть, страдания, столкновения, идеалы, заставляющие людей искать и действовать, несмотря на опасности и риск, и физический, и нравственный. Внимание великого

художника захватывает пафос и эпохи, и человека, сознательная убежденность и стихийная напористость героя при преследовании целей, в осуществлении которых он видит берег, который может, однако, оказаться и миражем.

По поэтике Достоевского самые интересные эпохи — это эпохи, совершающие «чудо» или ожидающие «чуда», самые интересные люди — идущие на подвиг или преступление во имя «чуда» в том смысле, в котором он употребил это слово в приведенной его дневниковой записи. Такие люди верят в то, что их искания, их борьба ведут к утолению вековых болей, к исцелению вековых ран, к осуществлению идеала, к пристани.

Достоевский считал свою эпоху не просто завершающей хронологические таблицы, а вратами в преобразенное и светлое будущее и потому самой важной в истории и своего народа, и всего человечества.

Вот поэтому Достоевский не мог оторваться от современности, от «текущего момента» (его собственное выражение), вот поэтому его романы, такие разнообразные, такие величественные по содержанию, по идеям, такие мирообъемлющие, прикованы к столь краткому отрезку русской истории.

2

Мир «Идиота» — это тот же мир, с которым мы познакомились уже в «Преступлении и наказании», мир разложенный, развороченный и развращенный капитализмом. Достоевский, однако, не повторяется. В «Идиоте» действие также вращается в сфере капитализирующегося города, однако в новом романе взят иной аспект.

В «Преступлении и наказании» ударение поставлено на контрасте бедности и богатства, голодных и сытых, неблагополучных и благополучных, погибающих и торжествующих, на социальной дифференциации, наиреальнейшем результате и «великой» революции конца XVIII века во Франции, и «великих реформ» шестидесятих годов в России. Ждали осуществления вековых мечтаний, а кончилось обогащением и возвышением Лужиных, разорением Раскольниковых и гибелью Мармеладовых.

Пришло нечто новое и невиданное. Общий уровень образованности поднялся, горизонты стали обширней, быт цивилизованней и комфортней, но вместе с тем в мир пришли неясность, путаница, беспорядок. Гоголевское это слово «беспорядок» по разным поводам и случаям не сходит со страниц романа. «Беспорядок» в свете, в делах, в семьях, во взаимоотношениях мужчин и женщин, «беспорядок» и скандалы в домашних сценах и сценах, разыгрывающихся на людях. Качественные ценности девальвировались, идеи стали циничными и жестокими, все стало дозволенным, критерии различения добра и зла пропали, во всеобщей свалке прав стал сильнейший, и никто уже не стал смущаться социальной антропофагией.

Все изменилось вдруг и как-то неожиданно. И прежде были и убийцы, и воры, и ростовщики, и развратники, и камелии, но не в таких масштабах, и самое главное — в отношении к ним теперь появился новый оттенок, особый привкус: им стали завидовать, их стали уважать. «И как это так все устроилось?.. — удивляется Коля с его нетронутым, чистым сознанием. — Кажется, уж как крепко стояло, а что теперь?.. Родители первые на попятный и сами своей прежней морали стыдятся. Вон, в Москве, родитель уговаривал сына *ни перед чем* не отступить для добывания денег... и что в них, в умных-то? Все ростовщики, все сплошь до единого...»

Воцарились деньги. Деньги стали восполнять и заменять человека, делать его уважаемым, влиятельным, талантливым, красивым, стали давать ему любовь и власть.

Достоевский и, естественно, вслед за ним и его герои понимают капитализм прежде всего как власть денег, процесс функционирования капитала преимущественно как рост, как лихоимство, процесс накопления как умножение сокровищ путем присоединения к ним процентов. Можно стать, однако, обладателем капитала и в случае везения — получив наследство, выиграв в карты, в рулетку, мошеннически подделав акции и т. д. Использование капитала изображено в «Идиоте» как ничем не ограниченное потребление, как необузданные траты — на кутежи, на женщин, на подкармливание клиентеллы, на лихое разбрасывание денег направо и налево. В «тайну», где лежит последний «секрет» обогащения и обни-

щания, в сферу эксплуатации, производства прибавочной стоимости ни Достоевский, ни его герои не проникают. Теоретически их политико-экономические взгляды ненамного ушли вперед от Библии, от Евангелия.

Достоевский искал объединяющую нить, которая позволила бы ему ориентироваться в хаосе сущего, позволила бы ему объединить в одну картину то, что происходит сейчас и не закончилось еще, что еще движется и не только не улеглось, но еще предстает во взвешенном и распыленном виде, в элементах и фактах, разлетающихся в разные стороны.

Достоевский нашел в Апокалипсисе стержневой образ, давший ему возможность объединить в одну цельную художественную и в то же время историко-философскую картину последовательные звенья романного мира «Идиота».

Мир в «Идиоте» показан как больной и лихорадящий, современность романа рисуется как движущаяся к роковой катастрофе: «И уж, конечно, не пройдет этот род и увидит этот божий гром хоть кто-нибудь из теперь живущих»¹.

«Божий гром», который предвидит Достоевский, разразится не в результате диалектики развития, столкновения возросших и непримиримых внутренних сил, а как наказание за нравственную порчу. На все легла печать порчи, как древле на Рим, уподобленный в Апокалипсисе вавилонской блуднице, рассевшейся на семи холмах. Ныне мир идет к гибели более основательной, чем падение античной цивилизации, к крушению, формы которого были предвидены и описаны в фантастике Апокалипсиса. Сравнение современной действительности с апокалиптической вложено в уста Лебедева.

Лебедев не атеист, но и не теолог, и его объяснения «Откровений» Иоанна Богослова не связаны с клерикальной догматикой². Он привязывает к трудной и тем-

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 380.

² В романе генерал Иволгин называет Лебедева «интрусом», т. е. самозванцем. «Я видел настоящего толкователя Апокалипсиса,— говорит он в другом месте,—...тот, так сказать, прожигал сердца. И, во-первых, надевал очки, развертывал большую старинную книгу... ну, и при этом седая борода, две медали за пожертвования. Начинал сурово и строго, пред ним склонялись генералы, а дамы в обморок падали, ну — а этот заключает закуской! Ни на что не похоже!»

ной религиозной книге некоторые свои излюбленные мысли о современности¹. Нет сомнения и в том, что мысли эти принадлежат самому Достоевскому. «Апокалиптические» фразы органически входят в «Дневник писателя», со страниц которого они преподносятся непосредственно от имени автора. Они попадают в письмах писателя, и, судя по некоторым воспоминаниям, он высказывал их в беседах с лицами, которым доверял. Лебедеву принадлежат лишь гаерский слог и стиль толкований, выработанные Достоевским в соответствии с характером и логикой образа. Лебедев прибегает к Апокалипсису для того, чтобы объяснить роковые процессы социально-этического и социально-экономического текущего дня. «Звезда Полынь», павшая на источники вод и отравившая их,— по его толкованию это сеть железных дорог, затянувшая своими нитями, своими излучениями и Россию, и Европу; Лебедев уточнял: «...собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а все это в целом-с проклято, все это настроение наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом, может быть, и действительно проклято-с».

Из Апокалипсиса Лебедев черпал не столько содержание, сколько форму своих суждений. По содержанию его высказывания родственны «почвенничеству» и «почвеннически» истолкованному славянофильству. Приблизительно в одно время с появлением «Идиота» Н. Я. Данилевский писал в «России и Европе»: «...период положительной, особенно же практической, применительной, науки характеризует то время, когда творческие общественные силы уже довольно далеко оставили за собою эпоху своего летнего солнцестояния...»².

Данилевский писал спокойно, в выражениях, свойственных ученому, а не визионеру, но по смыслу это примерно то же самое, что Лебедев связывает с «звездой Полынь». И предчувствие катастроф, ожидание конца европейской цивилизации в комбинации с критикой капитализма также продиктовано не столько Апокалипсисом как религиозно-догматической книгой, сколько учениями

¹ Апокалиптические мысли введены также в текст «Подростка», где они отданы Версилову.

² Н. Я. Данилевский. Россия и Европа. Издание третье. СПб., 1888, стр. 181. Первоначально работа «Россия и Европа» печаталась в журнале «Заря» в 1869 году.

и поэтическими видениями утопических социалистов, многие из которых веровали и сами испытывали влияние религиозных книг. Достоевский через посредство Лебедева не столько подводит современность под апокалиптический миф, сколько показывает, как выглядит на деле то, что современники еще понять не могут и что они пытаются объяснить знакомым и утвердившимся в памяти мифом.

Лебедев толкует Апокалипсис «пятнадцатый год», он убежден, что «силен» в толковании этой зловещей книги.

Центральное место в проповеди Лебедева занимает следующее утверждение:

«—...Мы при третьем коне, вороном, и при всаднике, имеющем меру в руке своей, так как все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: «мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий»... да еще дух свободный, и сердце чистое, и тело здоровое, и все дары божии при этом хотят сохранить. Но на едином праве не сохраняют, и за сим последует конь бледный и тот, коему имя Смерть, а за ним уже ад...

— Вы сами так веруете? — спросил князь, странным взглядом оглянув Лебедева.

— Верую и толкую,— ответил Лебедев на его вопрос.— Ибо нищ и наг, и атом в коловращении людей...»

Мышкин услышал в вещаниях Лебедева что-то сродное своим собственным идеям, не пустую болтовню, как полагал Ганя, а нечто серьезное, отвечающее на самые трудные, самые неотступные, самые роковые вопросы запутавшейся и замутившейся современности.

Лебедев играет очень большую роль и в построении «Идиота», и в определении его общего смысла. Лебедев одна из важнейших фигур романа. Если центральная мысль Лебедева является (при всех ограничениях и модификациях, связанных с тем, что он не рупор, а образ автора) одной из определяющих сюжетное и семантическое движение романа в целом, то это должно обнаружиться во всей ткани произведения, со всей той незаметной, но неотразимой убедительностью, которая дается хорошо проработанным художественным текстом.

Сравнение текущей действительности с временем

третьего всадника на коне вороном, держащего меру в руке своей, должно пройти связующей нитью через эпизоды романа, незаметно для читателя, но так, что если эту нить выкинуть, то все рассыплется. Иначе Лебедев окажется вставной фигурой, а его толкование Апокалипсиса превратится в самодовлеющую болтовню.

Если законом мира сего стала мера, то мы должны убедиться в этом из самой обрисовки действительности, в которую помещены действующие лица и в которой развертывается сюжет, образуемый сцеплением их действий.

Внимательный анализ показывает, что Достоевский в самом деле тщательно «ткал» текст таким образом, чтобы он ненавязчиво, незримо соответствовал толкованию Лебедева: и Петербург, и Россия, да и вся Европа находятся при коне вороном, вся человеческая вселенная стала держаться на искусственно исчисляемой, абстрактной мере, не могущей заменить органических сцеплений любви и братства.

«Мера» есть и у Гегеля, она очень важная категория диалектики, притом не только идеалистической, но и материалистической. Мера есть единство качества и количества, непосредственно воспринимаемая определенность и целостность бытия. Мера указывает на предел, до которого явление или человек сохраняют свою старую качественность и за которым она (качественность) взрывается и переходит в иное состояние. Любовь, братство, честь, радость, печаль имеют свой предел, разрушение которого отменяет их качественную человечность и сводит их к нравственно безразличным количественным отношениям. В Апокалипсисе же и в «Идиоте» мера обозначает только количество, только деньги, только цену. В Апокалипсисе выражена тоска по разрушившемуся или разрушающемуся застойному, спокойному и понятному натуральному хозяйству, в котором нет товаров, нет денег и в котором вещи ценятся только по их потребительскому назначению. В «Идиоте» дело обстоит сложнее. В рассуждениях Лебедева обнаруживается влияние социальных учений, сумевших уже установить, что абстрактная и всеобщая эквивалентность денег способна обратить в товар, годный для продажи, любую качественную ценность.

В «Коммунистическом манифесте» мы читаем:

«Буржуазия, повсюду, где она достигла господства...

превратила личное достоинство человека в меновую стоимость и поставила на место бесчисленных пожалованных и благоприобретенных свобод *одну* бессовестную свободу торговли...

Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников.

Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно-сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям»¹.

Буржуазия, капитализм определили денежную меру, назначили цену таким неотрывным свойствам общественного человека, которые по природе своей имеют только нравственную значимость, причем последняя, как не могущая быть выраженной в счетных единицах, просто игнорируется. При всаднике на коне вороном не только можно добиться любви за деньги, купить любовь за деньги, но и сама любовь действительно приобретает меру и цену, становится т о в а р о м.

Рогожин торгует Настасью Филипповну. Он предлагает Гане за нее три тысячи отступного. Вдруг он постиг, что три тысячи не эквивалентны мере такой женщины, как Настасья Филипповна. Шаркнув ногой, ободряясь до дерзости, он предлагает уже самой Настасье Филипповне восемнадцать тысяч. Сумма эта приводит в ужас Лебедева — по его представлению она превышает всякую меру, по которой котируются на рынке камелии. Но Рогожин, видя, что вновь попал впросак, повышает сумму до сорока тысяч. Уразумев, что снова не угадал цены, что Настасья Филипповна «товар» исключительно редкий, он кричит: «А коли так — сто! Сегодня же сто тысяч представлю!..» Тут уже Птицын не выдержал, его финансовые масштабы и финансовые фантазии обширнее, чем у Лебедева, но все же и он бросает реплику: «Ты с ума сошел!»

Рогожин покупает или, точнее, перекупает Настасью Филипповну — и никто не возмущен, всех волнует и взвинчивает не покупка женщины с ее красотой и ее судьбой, а сумма, в которую она оценена.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 4, стр. 426.

Самое удивительное состоит в том, что и Настасья Филипповна готова признать меру как сущность этого мира если не законной, то, во всяком случае, неизбежной. «Это он торговал меня,— объясняет она поведение Рогожина: — начал с восемнадцати тысяч, потом вдруг скакнул на сорок, а потом вот и эти сто...» Когда Тоцкий предложил ей за свою свободу, за ее брак с Ганей семьдесят пять тысяч рублей, она не возмутилась: «Вообще она ничего не говорит против возможности этого брака... На счет же семидесяти пяти тысяч — напрасно Афанасий Иванович так затруднялся говорить о них. Она понимает сама цену деньгам...» Она не такая — это замечание относится к ней и к миссии князя Мышкина, но поскольку она живет в этом мире, где царствуют деньги, она считает вполне естественным, что ее торгуют, она набивает себе цену, она определяет должную себе меру: на цифру три тысячи она не обращает внимания, на восемнадцать reagировала: «Восемнадцать тысяч, мне? Вот сейчас мужик и скажется!..» — и привстала с дивана, как бы собираясь ехать». При сорока тысячах, названных на этом безобразном, но имеющем свою логику аукционе, она засмеялась, но уже не стала уходить. На сто тысяч поддразнила Рогожина: «Спьяна врет», — «Так не вру же, будут! К вечеру будут», — заверяет Рогожин. Поскольку Настасья Филипповна еще принадлежит этому миру, она меру в сто тысяч признала достаточной. Она распорядится ими по-своему, но об этом особый разговор, касающийся не состояния мира, а изначальных свойств самой Настасьи Филипповны.

Аглая — образ сложный, и разговор о ней должен идти также особый. Но еще не разрушенная нравственная цельность, богатство, молодость, красота поставили ее вне законов этого мира, вне меры и цены, и, когда Ганя подступает к ней не с любовью, а с корыстными намерениями, она презрительно отвечает: «Я в торги не вступаю». На нее еще не пала тень коня вороного, а Ганя этого не понимает.

Весь целиком на внешнем положении, на цене, на мере держится образ Тоцкого. Он и помещик, и «раскапиталист», и член акционерных компаний. Дружба его с Епанчиным и зиждется только на денежных интересах. Он сватается к Александре Епанчиной, ей двадцать пять

лет, ему пятьдесят пять, уравнивают их деньги. Он собирается жениться по принципу соединения капиталов. Однако, несмотря на аристократизм, светский лоск, цивилизованность, мера Тоцкого ниже меры Рогожина. «Семьдесят пять тысяч ты возьми себе,— возвращает ему сумму Настасья Филипповна — ... (и до ста-то не дошел, Рогожин перещеголял!)»

И генерал Епанчин прежде всего человек с большими деньгами, с большими занятиями и большими связями. Он происходил из солдатских детей, не получил образования, но суть мира сего понял и сумел поднять свою меру в нем. Епанчин женился, еще будучи поручиком, при крепостном праве. Лизавета Прокофьевна принесла ему в приданое пятьдесят душ, но ее княжеский титул «отворил калитку молодому офицеру и толкнул его в ход». К моменту приезда Мышкина в Петербург Епанчин владел двумя доходными домами, выгодным поместьем, фабрикой и был участником в нескольких преуспевающих акционерных обществах. Деньги заменили ему породу, и он занял в свете подобающее его деньгам положение. Мышкина, нищего, как ему показалось, он встретил поначалу суховато — как дальнему родственнику жены подарил ему двадцать пять рублей, обещал подыскать должность рублей на тридцать пять в месяц и порекомендовал поселиться в меблированных комнатах у Иволгиных: «Плата самая умеренная...» — и лишь тогда, когда выяснилось, что князю предстоит получить миллионное наследство, почти ошеломленный от изумления, он отнесся к нему по-родственному, поздравил и обнял его.

Ганя характеризуется Настасьей Филипповной как «нетерпеливый нищий», как человек неудовлетворенный своей мерой и судорожно стремящийся повысить ее. Сюжетно-фабульная роль Гани в романе начинается с решения Тоцкого и Епанчина «купить Ганю продажей ему Настасьи Филипповны в законные жены», причем условием сделки подразумевалось согласие Гани на то, чтоб молодая жена стала любовницей его патрона. Идет «честный» торг:

«—...Хочешь ты или не хочешь?..— объясняется с ним Епанчин.— Если не хочешь, скажи, и — милости просим. Никто вас, Гаврила Ардалионович... насильно в капкан не тащит, если вы только видите тут капкан.

— Я хочу,— вполголоса, но твердо промолвил Ганя, потупил глаза и мрачно замолк».

Ганя боится прогадать — и только, он не видит разницы между качественными и количественными (меновыми) ценностями, и смущают его только сомнения в верности и выгоды сделки.

Достоевский был весьма разнообразен в типологической характеристике своих образов, неистощим в творческом изобретении сюжетно-фабульных эпизодов, в которых они участвуют. Но в «Идиоте» они в конечном итоге тем или иным путем сводятся к отвлеченному мерилу, позволяющему выразить их суть в количественных единицах, измерить их одним и тем же масштабом цен.

Рогожин был поражен, когда узнал о предполагаемой помолвке Гани с Настасьей Филипповной: уж очень Ганя был несоразмерен своему «предмету». Ганя был способен принять участие в нечистой карточной игре и положить в карман шулерски выигранные двести рублей. «Они говорят,— обращается Рогожин к Настасье Филипповне,— что вы помолвились с Ганькой... Да разве это можно?.. Да я его всего за сто рублей куплю, дам ему тысячу, ну, три, чтоб отступился, так он накануне свадьбы сбежит, а невесту всю мне оставит...» «Да покажи я тебе три целковых,— кричит ему Рогожин,— ...так ты на Васильевский за ними доползешь на карачках,— вот ты каков! Душа твоя такова!»

Исповедуясь князю, Ганя развивает мотивы, во всю силу развернутые в «Подростке», но Ганя не Подросток. Это разные и даже противостоящие друг другу образы. Подросток думает о судьбах мира, он не эгоист, Ганя до мозга костей проеден эгоизмом. Подросток проходит через увлечение деньгами как через преодолеваемый соблазн, он преследует всеобщие цели, мечтает о богатстве, чтобы переустроить общество и перевоспитать людей.

Ганя считает меру вековым и непреложным законом, которого не только нельзя отменить, но и не надо отменять. Его грызет лишь то, что уровень меры, которого он достиг, мал, он мечтает стать «королем иудейским», не в том смысле как эти слова употреблены в Евангелии, а в том ироническом смысле, приданном им Генрихом Гейне, назвавшим «царем иудейским» Ротшильда. «...У меня цель капитальная есть,— объясняется Ганя перед князем.— Вы вот думаете, что я семьдесят пять тысяч полу-

чу и сейчас же карету куплю. Нет-с, я тогда третьегодний старый сюртук донашивать стану и все мои клубные знакомства брошу. У нас мало выдерживающих людей, хоть и все ростовщики, а я хочу выдержать. Тут, главное, довести до конца — вся задача!» С семьюдесятью пятью тысячами Ганя мечтает перескочить через трудности первоначального накопления: «Я... прямо с капитала начну; через пятнадцать лет скажут: «Вот Иволгин, король иудейский». Вы мне говорите, что я человек оригинальный... Нажив деньги, знайте, я буду человек в высшей степени оригинальный. Деньги тем всего подлее и ненавистнее, что они даже таланты дают».

Деньги — сила разъединяющая, их мера — мера доступного каждому человеческому атому эгоизма, Ганя ненавидит деньги у других, он вожделеет их для себя, ибо в мире бескачественных количеств тот, кто богаче, тот и могущественней, и оригинальней, и талантливей, тот может купить все и всех.

Настасья Филипповна бросила в горящий камин сто тысяч рублей: ползет Ганя в горящий камин и вытащит пачку голыми руками — она станет его достоянием. Ганя не был подготовлен к такому испытанию. Столкнувшись с миром чуждых ему человеческих страстей, он не выдержал и упал в обморок. Но это не значит, что Ганя вышел за пределы царства меры и цены, что он понял что-то новое, способное переродить его. «Эй, сгорят, тебя же застыдят, — кричала ему Настасья Филипповна, — ведь после повесишься, я не шучу!» Настасья Филипповна все же подарила ему пачку. Ганя вернул деньги, однако он ни в чем ни изменился. «В этом возвращении денег он потом тысячу раз раскаивался...» «Коли уж ростовщик, так уж иди до конца, жми людей, чекань из них деньги, стань характером, стань королем иудейским!»

Ганя сердился на Птицына за то, что последний не рисковал, за то, что он поставил себе предел и границу в своих приобретательских и ростовщических делах. Птицын второстепенный, но чрезвычайно удачный образ в романе. Птицын знаменует обкатанность, равновесие, возможное и в мире меры и цены, счастье, достижимое и в коловращении денежного мира, под сенью всадника на коне вороном.

«Птицын, — говорится в романе, — был скромн и тих;

он только улыбался, но раз нашел даже нужным объяснить с Ганей серьезно и исполнил это даже с некоторым достоинством. Он доказал Гане, что ничего не делает бесчестного... что если деньги в такой цене, то он не виноват; что он действует правдиво и честно и, по-настоящему, он только агент по «этим» делам, и, наконец, что благодаря его аккуратности в делах он уже известен с весьма хорошей точки людям превосходнейшим, и дела его расширяются». «Ротшильдом не буду, да и не для чего,— прибавил он, смеясь,— а дом на Литейной буду иметь, даже, может, и два, и на этом кончу». «А кто знает, может, и три!» — думал он про себя, но никогда не договаривал вслух и скрывал мечту. Природа любит и ласкает таких людей: она вознаградит Птицына не тремя, а четырьмя домами наверно, и именно за то, что он с самого детства уже знал, что Ротшильдом никогда не будет. Но зато дальше четырех домов природа ни за что не пойдет, и с Птицыным тем дело и кончится». Четыре доходных дома — и мера, и предел Птицына.

Птицын честен — потому что в мире абстрактных количеств, оторванных от качественных квалификаций, не учитывается, что он ростовщик, что профессия эта во все времена считалась грабительской, безжалостной и постыдной. С точки зрения человеческой Птицын принадлежит к тому же разряду пауков, что и старуха процентщица в «Преступлении и наказании». Но в царстве меры он безупречен, долги взыскивает, но и свои обязательства выполняет пунктуально, в платежах и сроках аккуратен, держит слово, не зарывается, не рискует, не ищет чрезмерного и невозможного. Честность Птицына создается соответствием его индивидуальных правил кодексу, предъявляемому ему со стороны господствующих и начертанному на скрижалях всадника на коне вороном. В честности Птицына никто не сомневается. Его принимают не только у разорившегося генерала Иволгина, но и у процветающего генерала Епанчина. Деньги не имеют ни запаха, ни вкуса, они являются определяющим моментом во взаимоотношениях на всей социальной лестнице, изображенной в «Идиоте», единственным верным мерилom положения, достоинства и приличий. Птицын женится на Варе, сестре Гани. Птицына приглашают в «общество» не только для финансовых

консультаций и комбинаций, но и как человека, имеющего право участвовать в его досугах и развлечениях.

Птицын честен — это много говорит о полноте художественного проникновения Достоевского в царство всадника на коне вороном.

Роман подтверждает символику мифа и в более дробных элементах его структуры. Отдает деньги в рост под залог серебряных и золотых вещей Лебедев. Генерал Иволгин покупает любовь вдовицы Терентьевой денежными подачками, которые она же дает ему в долг под скорые и высокие проценты. Генеральша Иволгина сдает меблированные комнаты со столом. Бурдовский пытается получить деньги за настоящий или мнимый (это в данном аспекте роли не играет) позор своей матери. Келлер вымогает у Мышкина сто пятьдесят рублей, но когда в нем отчасти просыпается совесть, понижает меру просимого до двадцати пяти рублей.

«Свободная воля и деньги» — это два предмета, которые, по мнению Келлера, отличают человека от четвероногого, причем под свободною волей подразумевается свобода добывать деньги какими угодно средствами и тратить их также независимо от каких-либо моральных норм. У Фердыщенко двадцать пять рублей вообще являются масштабом реально достижимых для него сумм. Достоевский сообщает сведения о состоянии князя Щ., «флигель-адъютанта» Евгения Павловича, о капиталах Рогожина-отца, который «на тот свет сживывал» не то что за десять тысяч, а и за десять целковых. И, что очень важно, Парфен Рогожин не мог бы сыграть своей трагической роли в романе, если б не получил наследства в два с половиной миллиона. Так бы и умер в Пскове в нищете и алкогольной горячке, и если б свидетельствовал о чем, так только о горькой судьбе бедолаги, опустившегося ниже уровня, допускаемого в царстве меры.

И что еще удивительнее — сам Мышкин, князь-Христос, не мог бы приступить к выполнению предназначенной ему автором миссии, если б не миллионы, полученные от покойного Павлищева. Но Мышкин, конечно, вне меры данного общества, Рогожин ищет купить то, что на деньги не продается, Мышкин никого и ничего не покупает, он только помогает и раздает из правильно или ложно понятого сострадания. Полученного им наслед-

ства хватило ненадолго. Аглая все это изъяснила в сердечной насмешке, не всеми понятой. Вынудив князя сделать предложение, она спрашивает: «Потрудитесь теперь объяснить, в чем заключается ваше состояние...» — «Состояние... то есть деньги?» — удивился князь. «Именно». — «У меня... у меня теперь сто тридцать пять тысяч», — пробормотал князь, покрасневшись. «Только-то? — громко и откровенно удивилась Аглая, несколько не краснея, — впрочем, ничего; особенно если с экономией... Намерены служить?» — «Я хотел держать экзамен на домашнего учителя...» — «Очень кстати; конечно, это увеличит наши средства. Полагаете вы быть камер-юнкером?..» Первые засмеялись сестры — Александра и Аделаида. И они понимали, что князь стоит вне тени, отбрасываемой всадником на коне вороном. Сто тридцать пять тысяч, оставшиеся от миллионного или даже полуторамиллионного наследства, свидетельствовали не о мере, а о безоглядности, с которой князь раздавал деньги.

Но остается фактом, что Мышкин, для того чтобы начать свою сюжетную игру в романе, чтобы приступить к «рестаурации» Настасьи Филипповны, чтобы выкупить ее из плена, должен был хотя бы и в первую минуту предъявить капитал. Деталь важная. Самоусовершенствования, самоспасения еще можно было добиваться в аскетизме, искренне заблуждаясь, что мир материальных интересов можно обойти стороной. Чтобы спасти других подавленных злом этого мира, нужно было войти в этот мир, овладеть некоторыми хотя бы его рычагами, даже если б пришлось запятнать свои ризы.

Поведение Мышкина и его отношение к деньгам лишь подчеркивают с новой и неожиданной стороны всевластие меры и цены в том мире, в который он пришел из своего швейцарского убежища ¹.

¹ В черновиках к «Бесам» Достоевский определяет значение количественной меры для капиталистической цивилизации независимо от текста Апокалипсиса: «Первое дело цивилизации, казалось бы, должно состоять в твердости приобретенных нравственных оснований. И что ж, чем далее, тем они более расшатываются, а Нечаев проповедует, что не надобно никаких. Цивилизация решила наконец вопрос аршинами и меру благосостояния государства меряет числом, мерой и весом продуктов, которые производятся людьми. Дикое определение, жалкое и ничтожное, тогда как единое на потребу — нравственные основания. С ними и аршины бы явились, если их надо» (XI, 193).

Достоевский изображает то, что видит и что понимает, и притом так, как видит и как понимает. Процесс капитализации России в целом лежит вне его поля зрения. В «Дневнике писателя» Достоевский вскоре, хоть мимоходом, заговорит о кулачестве и о его воздействии на крестьянскую массу, упомянет и о рабочем. В «Идиоте» народ не входит в рамки романа, спорадические высказывания Мышкина характеризуют не столько народ, сколько его, Мышкина, взгляды на народ.

Зато Достоевский в романе с пристальным вниманием следит за процессом социальной нивелировки, наложившей печать на все, что происходило в городе. Наглядно и убедительно показывает он стирание граней между сословиями, их взаимопроникновение, возникновение третьего сословия, но не такого, как во Франции в XVIII столетии, стоявшего между умирающим феодализмом и восходящей буржуазной демократией, а нового, особенного, стоящего между не успевшей расцвести буржуазной культурой и уже начавшимся социалистическим движением.

Деньги оказались разъедающей кислотой, воздействия которой не выдерживали никакие вековые рамки, как бы жестки они ни были.

Разоряющаяся знать опускалась вниз, теряла свою горделивую изолированность, дореформенные купцы и преуспевающие мещане подымались вверх, перемешивались и роднились с аристократией, раньше не пускавшей их к себе и на порог. Отличительные черты дворянства стачивались, образованные его представители формировали интеллигенцию, но уже на равных правах с образованными разночинцами.

На полюсах общества появились деклассированные элементы, по праву старого родства, знакомства или просто прислужничества не терявшие порой бытовых связей с более устойчивыми семьями. Обуржуазившиеся крепостники и возгордившиеся богачи обзаводились клиентеллой, в известной степени напоминавшей римскую клиентеллу времен упадка. Образовалось «очаровательное общество камелий, генералов и ростовщиков», как выразился однажды Коля Иволгин.

Достоевский замечал то, чего до поры до времени не замечали записные экономисты: сращение старых крепостнических владельцев с новыми капиталистическими воротилами — Тоцких с Епанчинными, причем те и другие стали оглядываться довольно опасливо на Рогожных — миллионеров из староверов, приобретших звание почетных граждан, но продолжавших вести разветвленные дела со скопцами, с хлыстами.

В обществе этом появились «техники», то есть инженеры, в нем стали вращаться поэты и романисты.

Смешанное это общество одним своим краем соприкасалось с «большим светом», хотя само в него не входило. Люди «большого света» — это «старуха» Белоконская, титулованные генералы, олимпийцы администраторы, нередко с немецкими фамилиями, иногда с замашками английских аристократов («относительно, например, кровавого ростбифа, лошадиной упряжки, лакеев и пр.»).

Но и «свет» изменился, такие, как молодой князь Щ., уже не избегали знакомств с новыми деловыми людьми.

С другого края в смешанное общество романа вливались люди из компании Рогожина, приходя в прямые или опосредованные отношения с более благообразными его членами. За Парфеном Рогожиным неотступной тенью следовал Лебедев, чиновник, добрый семьянин, циник, шут и ходатай по нечистым делам. За ним тянулись гуляка и кутила Залежев, подпившие купчики, и медицинский студент, и неизбежный в таких случаях у Достоевского «полячок», и редактор забулдыжной обличительной газетки, и «какой-то огромный, вершков двенадцати господин...», очевидно сильно надеявшийся на свои кулаки, и «благородный» аферист Келлер, с «необыкновенной готовностью» признававшийся «в таких делах, что возможности не было представить себе, как это можно про такие дела рассказывать». Сюда же примыкала компания нигилистов, больше мнимых, чем настоящих, предводительствуемая Бурдовским и Ипполитом.

В сферу Настасьи Филипповны залетали «князя, гусары, секретари посольств, писатели, социалисты даже», и все они в ее кругу встречались, сталкивались, беседовали, ели, пили с Тоцким, Епанчиным, Иволгинными — отцом, сыном и дочерью, и Птицыным, и сальным господином Фердыщенко.

Белоконская и иже с нею держали себя высоко, Епанчины скромничали перед Белоконскими, но перед другими показывали себя «на уровне», однако никакие усилия и уловки не могли затушевать непреложного факта, что все слои, выведенные в романе, переплелись и образовали социальную смесь, уже совсем не похожую на старую иерархию, в которой нищий князь был белая кость и голубая кровь, а какой-либо миллионер вроде Рогожина или щедринского Хрептюгина был хам и лакей.

Умной и чуткой Аглае претила кажимость, преклонение перед перегородками, которых уже не существовало. «Отвратительны мне были всегда правила,— восклицает она,— какие иногда у тапан бывают... Мапан, конечно, благородная женщина... Ну, а пред этою... дрянью — преклоняется. Я не про Белоконскую одну говорю... О, низость! И смешно: мы всегда были люди среднего круга, самого среднего, какого только можно быть; зачем же лезть в тот великосветский круг?»

Но в том-то и дело, что пробивались наверх и опускались вниз не по своей воле. Старое помнили, и в лицемерном, а иногда и невольном уважении к старым градациям сказывалось подсознательное убеждение, что старое было правильнее, нравственнее, чем теперешнее, где денежная мера вытеснила древние критерии, и стоило бы какому-либо Келлеру или Фердыщенко получить миллион, чтобы они оказались предметом поклонения не только у корыстных клиентов, но и у нищей добродетели.

Культурная тренировка еще оставалась, как у Тоцкого, например, но она уже не могла прикрыть все усиливавшегося культурного одичания. Гений и талант стали покупать за деньги, но это уже были стертые, обесцвеченные гении и таланты, вроде литератора-поэта, приглашенного на вечерний прием к Епанчиным. Пошлая практика обогащения не могла облагородиться подражанием «высшим», да и сами «высшие» утратили дух живой, исподлились, изжадничались, поклонились золотому тельцу. Сквозь паутину светских условностей, сквозь привычную каждодневную дробь фактов и поступков все бесстыдней выступали голые вожделения и безжалостная звериность, и заученное лицемерие и заученное ханжество ничего уже не могли тут поправить.

Деньги возвышали, но деньги и уничижали, и больше уничижали и уничтожали, чем возвышали. Под этот властный и жестокий закон попала Настасья Филипповна.

Настасья Филипповна Барашкова происходила из обнищавших верхов, из перемолотого жизнью боярства, из того круга, из которого Пушкин взял своего Дубровского. Барашков, ее отец, был отставной офицер, хорошей дворянской фамилии, «почище Тощкого». Бесперывные и анекдотические неудачи влекли его со ступеньки на ступеньку вниз. «Весь задолжавшийся и заложившийся, он успел уже, наконец, после каторжных, почти мужичьих, трудов» устроить себе смиренный уголок в маленьком, уцелевшем у него поместье. Чтобы сладиться с одним из главнейших и последних уже кредиторов, он отлучился в уездный город. Туда и явился к нему из деревеньки староста, «верхом, с обожженной щекой и обгоревшей бородой», чтобы возвестить ему (теми же словами, какими возвещен был в аналогичном случае отец Федора Михайловича), что «вотчина сгорела», причем «изволили сгореть и супруга», а вот доченька Настя уцелела.

Предания родовитого семейства придавали чувству оскорбленной, раненой и поруганной чести Настасьи Филипповны особую остроту. Ее гордость особенно страдала оттого, что она помнила свое прошлое.

Положительных сторон зарождающейся буржуазной демократии — возникновения политического самосознания, роста личности и личного достоинства, распространения культуры, технических знаний и технических умений, исторически относительной важности буржуазных свобод — Достоевский или вовсе не замечал, или не придавал им большого значения, а иногда толковал их превратно. Но он с чрезвычайной ранимостью переживал сопутствующие буржуазному прогрессу отрицательные процессы социального распада, атомизации общества и моральной порчи. Достоевский показывал не столько процесс демократического уравнивания, сколько процесс людского перемешивания, которое казалось ему механическим, новое вавилонское столпотворение, влекшее за собою вульгаризацию отношений, торжество средних способностей, понижение уровня мысли, оглушение разговоров, торжество ничтожеств. Эти явления тревожили его совесть, будили неутихающую тревогу, и ими он и

характеризовал прежде всего мир, в который он привел своего Идиота, князя Мышкина, князя-Христа.

В романном мире «Идиота» вместе с упразднением освященной религией сословной иерархии и заменой ее мерой и ценой пропала органическая, «почвенная» общность между людьми. Все стало кажимостью и призраком, держащиеся еще внешние формы заключали в себе уже лишь прах и тлен. Деньги разложили общество на враждующие между собою единицы, исчезло чувство дистанции, стыда, благоговения и уважения к чему бы то ни было, доверия к кому бы то ни было. Воцарился беспорядок и скандал, повальная нравственная порча охватила всех. Идеалы и объединяющие цели улетучились, в умах и душах восторжествовали нечистые помыслы, и каждое дело стало делаться на пользу себе и во вред другим. Сладострастие, паразитизм, эгоизм сделали людей жестокими и беспощадными, все покупаемое на деньги — а купить стало возможным все — приобрело печать мертвой вещиности. Семьи разваливались, все отношения и связи стали случайными, бедные стали гонимы и несчастны, женщины превратились в орудие наслаждения, дети лишались любви, жаления и правильного воспитания, без которых они не могли нормально расти, развиваться и создавать преемственность поколений, обеспечивающую будущее.

Современный Достоевскому мир в «Идиоте» художественно дискредитирован. Романное воспроизведение показывает, что мир этот растратил и растерял нравственные основы своего существования. Он находился в состоянии, аналогичном состоянию разлагавшейся античной цивилизации и, по мнению Достоевского, так же нуждался в мессии, который принес бы новый завет или восстановил бы евангельский завет в его первоначальной чистоте. Все готово для появления мессии, надо только, чтобы его признали и чтобы его миссия удалась.

4

В «Идиоте» апокалиптический всадник на коне вооружен не только деньгами как абстрактный и всеобщий эквивалент, низлагающий все качественные ценности и уничтожающий их нравственное значение, он знаменует договор и право.

В самом Апокалипсисе ничего не сказано о договоре и праве как атрибутах всадника на коне вороном. Лебедев (а через Лебедева Достоевский) видоизменил и дополнил текст «Откровения» Иоанна Богослова. В Апокалипсисе написано: «...и вот, конь вороной, на нем всадник, имеющий меру в руке своей. И слышал я голос посреди четырех животных¹, говорящий: хиникс (мера) пшеницы за динарий и три хиникса (меры) ячменя за динарий». Далее следуют слова, Достоевским опущенные: «елея же и вина не повреждай». О договоре же и праве нет ни слова и не могло быть².

А вот в том мире, который изображен в «Идиоте», и предпосылкой, и следствием количественного уравнивания всего продающегося, независимо от того, что продается, материальные или нематериальные ценности, является договор, гарантируемый правом. Царство меры является в «Идиоте» в то же время царством договора и права. «Все люди своего только права и ищут», — толкует, как мы уже знаем, Лебедев, — но на «едином праве не сохраняют духа свободного и сердца чистого и тела здорового и всех остальных божиих даров».

Достоевский в своем свободном обращении с текстом Апокалипсиса проявил известное понимание новой для него капиталистической действительности. Денежный товарооборот порождает сложные договорные отношения, требующие правового урегулирования, правового равенства, равенства перед законом. Достоевский использует миф для того, чтобы морально осудить невиданные раньше и трудные для его понимания явления, и, если ему нужно, сокращает, дополняет и перерабатывает миф.

Достоевский критикует капитализм с точки зрения

¹ То есть посреди четырех апокалиптических коней.

² В стихотворном переложении А. Н. Майкова (1868) этот текст звучит следующим образом:

И — се:
Конь вороной. Держал мерило всадник.
И слышал я среди животных глас:
«Хиникс пшеницы за динарий. Три
Хиникса ячменя — динарий тоже.
Елея ж и вина не повреждай».

В сравнении с аккуратным переложением А. Майкова ясней и сильнее выступает, насколько Достоевский обогатил и актуализировал историко-философское содержание и поэтическое звучание строк Апокалипсиса. Кстати, «мера» и «мерило» не идентичные понятия.

идеализируемого прошлого и все же в своей трактовке Апокалипсиса подошел к весьма существенному недостатку буржуазного права. Деньги, денежные отношения являются великими нивеляторами. Буржуазное право отрицает качественные различия между людьми, оно применяет одинаковый масштаб требований и наказаний и вознаграждений к людям, которые на деле не одинаковы, не равны друг другу, оно отрицает личностные ценности, индивидуальные различия, нравственные связи или по меньшей мере заставляет отступить нравственность перед деньгами и собственническим правом. «Равное право», — говорит Маркс, и Ленин подтверждает, — «...это еще «буржуазное право», которое, как и всякое право, предполагает неравенство. Всякое право есть применение одинакового масштаба к различным людям, которые на деле не одинаковы, не равны друг другу; и потому «равное право» есть нарушение равенства и несправедливость»¹.

Когда Достоевский писал о парадоксе «равного права», опираясь на свой реальный жизненный опыт и в тех пределах, которые диктовались его опытом, он обнаруживал удивительные для его времени и для его среды прозорливость и понимание. Достоевский на каторге убедился, что применение равной меры к неравным людям не совпадает с природой гуманизма, что равное наказание за юридически одинаковые преступления, совершенные разными людьми в разных обстоятельствах и по разным мотивам, несправедливо. «Более всего, — вспоминал он, — занимала меня во все время моей жизни в остроге мысль отчасти неразрешимая, — неразрешимая для меня и теперь: это о неравенстве наказания за одни и те же преступления... и тот и другой убили человека... и по тому и по другому делу выходит почти одно наказание. А между тем посмотрите, какая разница в преступлениях. Один, например, зарезал человека так, за ничто, за луковицу... А другой убил, защищая от сладострастного тирана честь невесты, сестры, дочери...»²

¹ В. И. Ленин. Государство и революция. Сочинения, т. 33, стр. 93.

² См. В. Кирпотин. Достоевский в шестидесятые годы. М., «Художественная литература», 1966, стр. 339—342. Или Избранные работы в трех томах, т. II. М., «Художественная литература», 1978, стр. 274—277.

Однако как только Достоевский покидает масштабы каторжного острога и вступает в область собственнических и государственных отношений в целом, он удаляется от проблемы и искривляет ее постановку. Рассуждая о равном наказании неравных людей за равные в правовом отношении преступления, Достоевский находился под влиянием впитанных им в себя до каторги идей утопического социализма. Под их воздействием он осмысливал свой острожный опыт. На воле же, сравнивая свои впечатления от русской и западноевропейской жизни, Достоевский оказался в кругу идей славянофилов и следовавших за ними «почвенников» — Страхова, Аполлона Григорьева. В тезисах славянофилов вопрос о природе правовых отношений, регулирующих отношения между людьми и между людьми и властью, занимал одно из центральных мест.

Согласно представлениям славянофилов на Западе общество и государство скрепляются правовыми нормами, в России же они строятся так, как складываются отношения в идеализированной патриархальной семье, — во главе отец, все члены семьи его подопечные, его дети, которые в свою очередь повинуются ему не из страха, а по любви. По аналогии — царь глава более обширной семьи, в масштабах всего народа или всей страны, а над царем стоит бог, всевышний отец, который все регулирует, все приводит в норму и все освящает загробными наградами и загробными наказаниями. В романном контексте это звучит так.

Мышкин увидел бабу, набожно перекрестившуюся на первую улыбку своего младенца. Баба сказала Мышкину: «...точно так, как бывает материна радость, когда она первую от своего младенца улыбку заметит, такая же точно бывает у бога радость, всякий раз, когда он с неба завидит, что грешник перед ним от всего своего сердца на молитву становится». Этими словами, говорит Мышкин, она «сформулировала» «такую глубокую, такую тонкую и истинно религиозную мысль, такую мысль, в которой вся сущность христианства разом выразилась, то есть все понятие о боге, как о нашем родном отце и о радости бога на человека, как отца на свое родное дитя — главнейшая мысль христова».

Отец семьи, отец-помещик, отец-начальник, отец-царь, отец-бог — всю эту стройную лестницу развил Го-

голь в «Избранных местах из переписки с друзьями». До каторги и Сибири и даже некоторый срок по возвращении из Сибири Достоевский едко высмеивал эту концепцию¹, но затем, после того как общественный подъем шестидесятых годов завершился, «прилежно» начитавшись славянофилов, сам усвоил ее и держался ее до конца своих дней, правда, пропустив помещика-отца. В 1881 году, перед самою смертью, он писал: «...отношение... русского народа к царю своему есть самый особый пункт, отличающий народ наш от всех других народов Европы и всего мира». «...у нас свобода... не письменным листом утвердится, а созиждется лишь на детской любви народа к царю, как к отцу, ибо детям можно многое такое позволить, что и немыслимо у других, у договорных народов, детям можно столь многое доверить и столь многое разрешить, как нигде еще не бывало видно, ибо не изменят дети отцу своему и, как дети, с любовью примут от него всякую поправку всякой ошибки и всякого заблуждения их» (12, 439, 440).

Достоевский проглядел прогрессивную сторону борьбы восходящей буржуазной демократии за свои права против феодализма, против крепостничества, против церкви, борьбы, принесшей много достижений — политических, социальных, культурных и нравственных. Он не понял той огромной критической силы, которую придал родившемуся и развивающемуся реализму процесс десакрализации мнимых ценностей средневековья, позволивший ему (критическому реализму) устоять и перед приукрашиванием цинической буржуазной действитель-

¹ «Г. Голядкин-младший растолковывает старшему, что такое значит принимаю благодетельное начальство за отца, что тут рыцарское юридическое и патриархальное отношение к начальству, и что правительство само добивается за отца. Тут анатомия всех русских отношений к начальству». Слово «юридическое» уточняется следующей выпиской: «Юридически начальство только по законам поступает; это грубая подчиненность и послушание начальству. Но если за отца, тут семейственность, тут подчинение всего себя и всех домашних своих вместо начальства. Начало детских отношений к отцу. *Детский лепет невинности, а это приятнее начальству.* Это теория младшего. Младший — олицетворение подлости». (Черновые наброски Достоевского для переделки «Двойника» в 1861 году. См. В. Я. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). М., «Художественная литература», 1960, стр. 291 или Избранные работы в трех томах, т. II, стр. 71).

ности. Достоевский все свел к славянофильско-почвеннической антитезе права и семейного начала, права и любви. Но тут вступил в силу закон, сформулированный им самим,— как только художник отвернется от истины, он тотчас же начнет терять «на ту минуту» свой талант¹.

Достоевский ввел проблему «договора и права» в роман, однако она не приобрела у него и малой доли той значительности и той убедительности, с которыми выступила в нем тема денег и измерения всего, что существует, деньгами. Он приписал извращенные и ложные понятия договора и права «нигилистам», а на деле соскользнул с критики буржуазного права, в самой основе своей предполагающего неравенство, на разоблачение вымогательства, простой уголовщины.

Пока Достоевский использовал несколько трансформированную славянофильскую теорию права в качестве момента для характеристики персонажа — Евгения Павловича Радомского, он еще не погрешал против эстетических требований. Евгений Павлович в споре с Ипполитом доказывал, что «теория восторжествования права» ведет прямым образом к «праву силы», то есть к праву «единичного кулака и личного захотения, как, впрочем, и очень часто кончалось на свете...».

Евгений Павлович утрирует и искажает, но он персонаж отрицательный, и искажения характеризуют именно его. Его оспаривает Ипполит, его обрывает Лизавета Прокофьевна. Мышкин разглядел в словах Радомского нетерпимость и ненависть к молодому поколению и в свойственной ему манере высказался, что Радомский «не совсем прав».

Однако когда Достоевский ввел в роман длинный эпизод с «сыном Павлищева» Бурдовским, чтобы показать «теорию права» как атрибут всадника на коне вороном, чтобы низложить и дискредитировать ее, он потерпел фиаско, и в первую очередь художественное.

Антип Бурдовский, поджуженный нечистым своим окружением, требует равных с Мышкиным прав на состояние, оставшееся после Павлищева, публично, в безграмотной статейке, напечатанной в наглой газетенке, и лично явившись со всем своим окружением к князю; Бур-

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 429.

довский требует «своего права и своего должного» — половину миллионного наследства, полученного Мышкиным. Происходит безобразная сцена, в которой выясняется, что «математически» ясное право Бурдовского есть всего лишь мошенничество: Бурдовский не был и не мог быть сыном Павлищева. Словами «право», «совесть» прикрывается у него и в особенности у его вдохновителей наглый шантаж, в котором «благородные» жулики, вымогая миллионы, не брезгают подтибрить попутно и сто пятьдесят рублей.

Сцена эта выпадает из общего тона романа. Она звучит как пародия, не имеющая притом реального основания, ибо того, что пародировалось, не существовало.

Чернышевский и Добролюбов, Писарев были борцами за права угнетенного и обездоленного народа, но ни они, ни их сторонники не проповедовали лжи, обмана, вымогательства и убийств. Даже Лебезятников, пародирующий нигилистов в «Преступлении и наказании», лично честен и добр. В «Идиоте» Достоевский вознамерился вскрыть «ложь» борьбы за права тех, которые были лишены всяких прав, а «обличил» мошенничество, существовавшее и существующее во все времена, включая и евангельские, и не могущее служить доказательством того, что человечество стоит на краю своей гибели. Достоевский в разбираемом эпизоде неправдив и неправдоподобен, неправдивы и неправдоподобны участвующие в нем персонажи, неправдивы и неправдоподобны их поведение, их речи, их язык. Это не нигилисты, вынужден разъяснить Лебедев, «это другие-с, особенные... Нигилисты все-таки иногда народ сведущий, даже ученый, а это... прежде всего деловые-с...», у них «считается прямо за право, что если очень чего-нибудь захочется, то уж ни перед какими преградами не останавливаться, хотя бы пришлось укокошить при этом восемь персон-с».

Салтыков-Щедрин был единственным писателем и критиком, оценившим по достоинству роман Достоевского сразу после его появления. Щедрин считал «Идиота» лучшим произведением Достоевского. «По глубине замысла,— писал суровый сатирик сочувственно и проникновенно,— по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им», Достоевский «стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже

идет далее, вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества. Укажем хотя бы на попытку изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия, положенную в основание романа «Идиот», — и, конечно, этого будет достаточно, чтобы согласиться, что это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, ввиду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями».

И несмотря на лучезарность подобной задачи, пишет Щедрин, Достоевский «тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора». Сцены, подобные сценам с Бурдовским, Щедрин называет «дешевым глумлением», поверхностными, не достигающими причин затрагиваемых отрицательных явлений.

Щедрин глубок в своих оценках. Он указывает, что противоречие между идеальной и в то же время реалистической основой романа и недоброжелательно-очернительскими сценами «весьма существенно отражается на творческой силе самого автора» и ведет к эстетической двойственности произведения. «С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева...»¹

Идеал Достоевского в его наивысшем выражении требует отношения к человеку, к каждому человеку, как к неповторимой качественной ценности. Если в царстве меры и цены человек определяется тем, сколько денег он стоит, то по коммунистическим учениям, уже на их утопической стадии, он определяется тем, что Лебедев называет «божьиими дарами», — «свободным духом», «чистым сердцем», нравственным и физическим здоровьем, непосредственно-качественными определенностями, совпадающими

¹ М. Е. Салтыков - Щедрин. Собрание сочинений. т. 9. М., Гослитиздат, 1970, стр. 413.

ми с его бытием, теряя которые он перестает быть тем, что он есть.

Уловив и как-то по-своему поняв закон меры и цены, управляющий течением жизни и взаимоотношениями людей в капиталистическом или капитализирующемся обществе, Достоевский коснулся одной из важнейших «струн» современности, ее существа и ее нравственных искажений, притом в такой форме, которая звучит особенно сильно для художнического восприятия. Понятиями меры, цены, денег Достоевский просквозил весь роман, проявив при этом и глубокое понимание общества, помешавшегося на деньгах, и огромное мастерство. Тем самым Достоевский выступил как реалист-новатор, как преобразователь европейского и русского романа. Капитализм предпочитает качественному и нравственно-ценностному восприятию людей их количественное измерение, счет, меру и цену, поселяющим вследствие их бесцветной всеобщности и абстрактности равнодушие к страдающим, обездоленным и угнетенным.

Благодаря этому роман приобрел свою нравственную притягательность и достиг своей художественной высоты. Пока Достоевский рисует свой мир по законам царящей в нем меры, он остается гениальным мастером, в чьем творении ничего нельзя убавить, не повредив целому. Попробуйте выкинуть из романа сцену аукциона, на котором Рогожин торгует Настасью Филипповну, и роман резко понизится во всех своих уровнях, смысловых и эстетических. А вот сцену вымогательства денег у Мышкина сгруппировавшейся вокруг Бурдовского шайкой можно вырезать почти безболезненно, хотя она кульминационна по отношению к теме права, подобно тому как сцена торга Настасьи Филипповны кульминационна по отношению к теме меры. Сцена, правда, лишний раз показывает непротивленческое отношение Мышкина к мошенникам, но мы-то знаем это уж по тому, как он терпеливо выслушивал Келлера, Фердыщенко и других им подобных и безропотно шел навстречу их домогательствам. Но сцена не обогащает и не уточняет очень важного пункта — отношения Мышкина к тому, что противники именовали «нигилизмом». Мало того — тирада о праве и договоре метит и в Жан-Жака Руссо и в социалистов. Эпизод с «сыном Павлищева» был бессилён опорочить трактат «Об общественном договоре» и все то,

что проистекло из него для развития демократической мысли во всем мире.

В критике царства «меры и цены» Достоевский обнаруживал свою причастность к прогрессивным для первой половины XIX века учениям утопического социализма, и они вели его вперед и помогали ему как художнику. В критике «права и договора» Достоевский обнаруживал свою причастность к реакционным, неверным и вовсе уже невероятным утопиям церковников, консерваторов, славянофилов, «почвенников», и тянули они его вниз и назад, ослабляя его творческую мощь.

Достоевский подводил современность под апокалиптический миф, что свидетельствовало о его тревогах, о предвидении опасностей и катастроф, но толковал он Апокалипсис под воздействием противоречащих друг другу современных учений, и в древнюю книгу он вкладывал противоречия сегодняшнего дня.

Достоевский представлял себе и зло, и несправедливости, и несчастья, и беды, и ужасы средних веков, но все это, полагал он, отступало на задний план перед недискуссионностью (будто бы недискуссионностью) их верховных идеалов.

Капиталистический же прогресс не оправдывал разрушительных социальных и нравственных последствий капиталистического строя.

Картины развитой капиталистической жизни на Западе и картины начавшегося капиталистического развития в России производили на Достоевского потрясающее впечатление.

Мир болен. Благополучная жизнь кончилась. Палачество. Все продается, все растлилось, все ищут прав, но никто не признает ни долга, ни обязанностей. Над миром легла тень всадника на коне вороном, но всадник на коне бледном, символизирующий смерть и ад, еще не прискакал. Это значит, на языке романа, что мир стоит на грани катастрофы, перед катастрофой, но что сама катастрофа еще не надвинулась, не пришла и что, может быть, катастрофу еще можно предупредить.

Достоевский жалел этот мир, над которым уже был вознесен меч. Он хотел его спасти, он считал, что люди более несчастны, чем виноваты, что они достойны спасения. Почти вся многолюдная процессия персонажей романа окружена авторским сочувствием и жалением. За-

служивает мира и счастья Настасья Филипповна, чья красота могла бы спасти мир, если бы зло уже не затронуло ее душу и не определило ее судьбу. Заслуживает счастья ее соперница Аглая, чья красота загадка, ибо еще неизвестно, как и насколько сломает Аглаю неперестроенная действительность. «Разве не способен к свету Рогожин?» — спрашивает Достоевский. «Рогожин не одна только страстная душа; это все-таки боец...» Сколько сочувствия у Достоевского и князя Мышкина к несчастному Ипполиту! Разве Лебедев, готовый поджечь мир со всех четырех сторон, не обожает свою семью, не любит своего племянника и не молится за упокой души графини Дюбарри! Генерал Иволгин сам по себе лишь слишком восторженный человек, он выбит из колеи водкой и «беспорядком». Ганя не злодей, он только испорчен всеобщей погоней за деньгами. Косноязычный Бурдовский, поняв, что стал орудием в чужих и нечистых руках, стал тянуться к Мышкину. Даже Келлер и Фердыщенко обнаруживают где-то в глубине своих душонок остатки не вовсе уничтоженной человечности. Один только Тоцкий, пожалуй, безнадежен, но ведь Тоцкий самый неудачный образ романа, почти что голая схема...

Достоевский не оправдывал мира, не искал *status quo*, он считал мир больным и показал его больным, но он полагал, что мир еще можно излечить и перестроить и установить на новых, уже нормальных основах.

Достоевский отвергал теорию первородного греха, тяготеющего, согласно учениям религии, на каждом человеке, начиная с секунды его рождения. Страхов в споре с Достоевским формулировал: «...я не верю ни в философию, ни в экономию, и вообще ни в одну сторону цивилизации, потому что я не верю в человека:

За человека страшно мне!»¹

Достоевскому тоже было страшно за человека, но иначе, чем Страхову, — он верил, что человека можно очистить от накипи веков, что в каждом человеке, кто бы он ни был, можно найти человека, что человека можно нравственно воскресить, «рестаурировать».

¹ «Наблюдения (посвящается Ф. М. Достоевскому)». «Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования». «Литературное наследство», т. 86. М., 1973, стр. 562. В дальнейшем указывается только: «Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования» и страница.

Мир нуждается в спасении, и мир еще можно спасти — этот мотив может отступить на задний план, но он никогда не исчезает в грустной музыке романа «Идиот».

Но как спасти? Достоевский был гениальный писатель, и именно поэтому он больше зависел от современности, чем менее одаренные его сверстники. Именно потому, что он был гением, он больше впитывал в себя и больше выражал, художественно перерабатывая, конечно, дух времени, идеи времени, чем многие и многие второстепенные писатели, теперь забытые. Однако эстетическое воспроизведение и эстетическая переработка действительности не имеют ничего общего с калькированием. Ни один художник не может охватить всю действительность и равномерно выразить ее в образах. Художник не ученый и даже не философ, хотя очень и очень много в его творчестве зависит от уровня его образования и от того, как он усвоил современные ему идеи. Большой художник пишет о том, что поразило его сознание и подсознание, что заставило болеть его сердце, что он хочет примирить и не может примирить, но от чего он не может оторвать ни помыслений, ни чувств своих. Чем более художник связан со своим временем и чем более он его по-своему, образно, понимает, тем оригинальнее проявляется его дарование. Чтобы понять произведения Достоевского и в особенности роман «Идиот», нельзя забывать, что на идеологическое и эстетическое формирование личности Достоевского неизгладимую печать наложили многообразные учения утопического социализма, и действовали они тем сильнее, что были новы, трудны, противоречили традиции, требовали или разрыва с прошлым, или адаптации с тем из прошлого, от чего художник не мог или не хотел оторваться.

Но в открытую и восприимчивую душу Достоевского вливались и иные воззрения, непохожие, чуждые, а иногда и прямо враждебные идеям утопического социализма, создавая причудливую агломерацию, с которой, однако, мы в своих исследованиях не можем не считаться, потому что она характеризует психоидеологию гениального художника сложного и важного переходного времени.

Достоевский знал, что в мире меры и цены товаром стала и рабочая сила, хотя, вероятно, не понимал различия между понятиями труд и рабочая сила.

Создавая столь важный для романа образ Лебедева, Достоевский, естественно, оказался не в состоянии «вложить» в него понимание права в зависимости от характера эксплуатации человека человеком и, что еще важнее, в зависимости от перспективы уничтожения всякой эксплуатации. Тут Лебедев действительно оказался на уровне Апокалипсиса и, не освободившись от его мифологической оболочки, не сумел освободиться и от его сущности.

Духовное формирование Достоевского происходило вне воздействия уже созревшего в его эпоху научного социализма. При этом столь увлекавшие его, нередко наполовину поэтические, концепции утопического социализма сами не были едины. Главное различие между утопистами состояло в отношении к политике и применению силы в политической и социальной борьбе. Меньшинство утопистов не отрицало ни политики, ни классовой борьбы, как Огюст Бланки, например, отождествлявший (и подменявший), однако, политическую и классовую борьбу с заговорщической деятельностью.

Но «политическим коммунистам» (выражение Консидерана, означавшее на его языке порицание) противостояло подавляющее большинство утопистов, не хотевшее ни борьбы, ни насилия, проповедовавшее мирный путь развития, не выходящий за пределы частных начинаний в сфере экономической деятельности, нравственной проповеди и личного примера. К ним принадлежали и Сен-Симон, и Фурье с их учениками, и Анфантен, и Консидеран, и Кабе, и Вейтлинг, и Прудон, и многие другие, а в художественной литературе — Жорж Санд.

«Мирное настроение большинства социалистов-утопистов, — объяснял Плеханов, — представляется, на первый взгляд, странным во Франции, где еще так недавно ревела буря великой революции и где передовые люди, казалось бы, должны были особенно дорожить революционной традицией. Но при ближайшем рассмотрении становится несомненным», что «мирное настроение этих идеологов являлось психологической реакцией против революционных увлечений 1793 года. В своем огромном большинстве французские социалисты-утописты приходили в ужас при мысли о таком обострении взаимной борьбы интересов, каким ознаменовался этот, всем тогда хорошо памятный год... Фурье с негодованием говорил о «катастрофе 1793 года», приблизившей, по его вы-

ражению, цивилизованное общество к состоянию варварства... Сен-Симон еще раньше Фурье называл французскую революцию ужасающим взрывом и величайшим из всех бичей»¹. Если еще добавить, что мирные утописты считали взаимозаменяемыми понятия «пролетарин» и «бедные», предпочитая второе слово первому, что в своей пропаганде они особенно останавливались на унижении женщины и бедствиях детей, что к проявлениям революционного насилия со стороны рабочего класса они относились враждебно, что некоторые из них возлагали надежды на монархов и что еще большее число, включая Сен-Симона, Фурье, Кабе и в особенности Ламенне и Жорж Санд, апеллировали к религии, называя Иисуса Христа первым социалистом, что Базар и Анфантен проповедовали социализм как царствие божие на земле, то станет понятным, насколько серьезно их влияние сказалося в том, что писал Достоевский².

Всю свою жизнь со времени встречи с Белинским Достоевский думал о взаимоотношениях социализма и христианства. Социализм или коммунизм «политический» вызывал у него отрицательное отношение. Опыт русских шестидесятых годов еще усилил его страх перед революцией. И в то же время он связывал происхождение социализма с первоначальным, евангельским христианством. Переход к революционному насилию Достоевский считал помутнением первоисточника учения и искажением его целей. «Коммунизм произошел из христианства,— записывал он у себя в тетрадях,— из высокого воззрения на человека, но вместо *самовольной любви*, не любимые берутся за палки и хотят сами отнять то, что им не дали

¹ Статья «Утопический социализм XIX века». Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XXIII. Госиздат, 1925, стр. 63; см. также его статью в том же томе «Французский утопический социализм XIX века». «Точка зрения Сен-Симона, как и точка зрения Фурье, отнюдь не были точкой зрения пролетариата»,— пояснил Плеханов (стр. 94).

² Даже филиппика Лебедева против павшей за землю «звезды Полюнь», против железных дорог, опутавших своей сетью Европу и Россию, восходит не только к полемике между Герценом и Печериным, но и к трактовке проблемы у великих утопистов: «Сенсимонисты без всяких оговорок восторженно приветствовали постройку железных дорог... Наоборот, фурьеристы находили, что прежде, чем строить железные дороги, необходимо примирить интересы предпринимателей с интересами рабочих» и завести фаланстеры (Г. В. Плеханов, т. XVIII, стр. 115).

не любившие их». Наука восстала против церкви, «и, когда наступило время, энциклопедисты стали проповедовать людям и всему миру... что можно обойтись без церкви и без Христа. Тогда последовала революция, она довольствовалась очень малым, но потом социализм»¹.

То «малое», что принесла победа французской революции XVIII века, Достоевский считал недостаточным и даже безнравственным. Порядок, установленный восторжествовавшей буржуазией, царство меры, денежных отношений, денежных и юридических договоров, не нравился ему. Социализм явился, по его мнению, законной реакцией против того, чем обернулись на практике учения энциклопедистов, просветителей. Достоевский вслед за многими европейскими утопистами избрал иллюзию мирного пути к идеалу. «...для того, чтобы жить высшею жизнью, великою жизнью», чтобы «воплотить и создать в конце концов великий и мощный организм братского союза племен», надо действовать «не политическим насилием, не мечом, а убеждением, примером, любовью, бескорыстием, светом» (12, 315),— писал Достоевский, что не помешало ему в тех же номерах «Дневника писателя», в XIX столетии, проповедовать религиозно-националистические войны и подстегивать военную и завоевательную политику царизма. Влияние религии, славянофилов и воздействие товарищей по «почвенничеству» еще усиливало его отвращение к революционному насилию.

«...Приняв закон любви,— обращался Достоевский к социалистам,— придете к Христу же. Вот это-то и будет, может быть, второе пришествие Христово»².

В «Преступлении и наказании» Достоевский вывел героя, воплощавшего в себе тип, стремившийся перевести стрелку веков при помощи насилия. Начав писать новый роман, Достоевский предполагал сделать главным действующим лицом в нем человека, подавившего в себе зло и перевоспитавшегося в праведника. Подведение существующей действительности под евангельский и апокалиптический миф привело его, однако, к неожиданному результату. Перед ним как художником встала задача, от которой он не мог оторваться, сколь ни была она

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 446.

² Там же.

трудна,— показать, как будет выглядеть на деле герой, символизирующий в себе второе пришествие, современного мессию¹.

В «Братьях Карамазовых», в легенде «Великий инквизитор», мессия приходит на землю в XVI веке, но не по писанию, «не во всей славе небесной». «Он проходит... между людей в том самом образе человеческом», в котором ходил тридцать три года в евангельское время. В «Идиоте» мессия, князь-Христос, Мышкин «проходит между людей» в еще более простом виде, ни языком, ни одеждой, ни принятым обиходом не отличаясь от смешанного петербургского общества середины XIX века. Да оно и больше соответствует логике Евангелия — ведь и евангельский Христос не отличался от жителей тогдашнего Иерусалима ни языком, ни одеждой, ни жилищем, ни житейским обиходом. Князь-Христос, Мышкин пришел в «обыкновенном» виде положительного героя русского реалистического романа. Он явился к людям в переходный и тревожный период их существования, к людям, погрязшим в грехах, корчащимся в муках, взывающим об искуплении, не нашедшим путей в будущее. Он снова попытался спасти их благой вестью и примером собственной жизни, он ничего не обличал, он никого не судил, он не восстанавливал угнетенных против угнетателей, эксплуатируемых против эксплуататоров, нравственных против безнравственных. Он хотел научить всех стать справедливыми и быть хорошими. Он снова явился на землю как мирный реформатор, чтобы осуществить надежду всех утопий на благостную, радостную и конечную уже гармонию. Но по какому-то непонятному для него закону каждое движение его приводит к обратным результатам. Он сеял добро, а пожинал зло и гибель.

В замысел Достоевского входило показать успех миссии Мышкина. Уже сформулировав в черновых записях, что «князь — Христос», он поставил было такие задачи перед «фабулой романа»: Мышкин «восстанавливает

¹ У Достоевского был замысел написать книгу об Иисусе Христе. Творческий опыт, такт художника, да и обстоятельства литературной биографии привели его к трансформированной реализации замысла в «Идиоте». См. об этом в книге: Konrad Onasch, Der Verschwiegene Christus. Kapitel 8, Petersburger Christuslegende. Berlin, 1977, S. 129.

Настасью Филипповну и действует влиянием на Рогожина. Доводит Аглаю до человечности... Сильное действие на Рогожина и перевоспитание его». Действует «на Ганю до мучения», даже на Лебедева и генерала Иволгина (IX, 252).

Но не нашла своего искупителя Настасья Филипповна, а умножила собой число невинно закланных жертв. Не воскрес Рогожин к новой жизни, а стал убийцей. Не вышла на правый путь Аглая, а покатила по дорожке «эмансипации». Фарисей и книжник Радомский который раз в истории умывал руки и который раз в истории произносил назидательные речи. Лебедев не перестал быть циником. Ипполит умер непримиренным. Ганя и Птицын, Тоцкий и Епанчин остались такими же, какими были. Жадная клиентелла так и проходит до конца романа, добывая любыми способами нетрудовой кусок и незаработанный рубль. И уж конечно униженные, оскорбленные и эксплуатируемые снова остались униженными, оскорбленными и эксплуатируемыми.

Жалким и комическим крахом закончилась первая же попытка Мышкина осуществить специфическую для него националистическую часть его программы: найти в русской аристократии, в родовитом русском дворянстве, последователей и апостолов своей миссии. Речь Мышкина в салоне Епанчиных, во время которой он еще ненароком разбил драгоценную вазу, вызвала переполох и насмешки и — самое убийственное — неглупую реплику Ивана Петровича: «...молодой человек сла-вя-но-фил или в этом роде, но что, впрочем, это не опасно»¹.

«Идиот» относится к числу самых необыкновенных и самых грустных книг в истории русской, да и всей европейской литературы. Заканчивая чтение романа, мы испытываем чувство горести и жалости к светлому и незапятнанному образу серафического Идиота. Однако и после «пришествия» Мышкина, князя-Христа, мир не вышел из юдоли, в которой он застал его, спустившись со швейцарских нагорий, а невидимый нимб, осияющий его голову, не мог спасти его от окончательного и бесповоротного помешательства, без перспективы нового вы-

¹ Любопытно отметить, что и Гегель доказывал умозрительным путем необходимость дворянства.

здоровления, нового воскресения,— не мог спасти ни его, ни его миссию от крушения.

Величайшее торжество гения Достоевского, неподкупность его реализма, его смирение как художника перед правдой, как бы неожиданна она ни была, выразились в том, что в «Идиоте», вопреки своим симпатиям, чаяниям и верованиям, с горестным сердцем он показал крушение вновь пришедшего мессии в его новой попытке преобразовать и спасти мир евангельским путем. «Действительность выше всего» (IX, 276),— оправдывал он ход своего романа.

В «записных тетрадах» 1875—1876 годов у Достоевского есть такая запись: «Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение его оказалось невозможным»¹. Быть может, уроки «Идиота» можно формулировать несколько видоизмененными словами Достоевского: «Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли», и потому «повторение его оказалось невозможным».

Идеалы на земле исторически обусловлены, и смена их происходит в общественной практике. «Место отмирающей действительности занимает новая, жизнеспособная действительность, занимает мирно, если старое достаточно рассудительно, чтобы умереть без сопротивления,— насильственно, если оно противится этой необходимости»².

Потусторонние, метафизические и утопические цели не реализуемы. «Царство божие на земле», «рай на земле», конечная гармония, с установлением которой «времени больше не будет»,— слова Апокалипсиса, повторенные в «Идиоте»,— неосуществимы, да и не нужны. «История так же, как и познание,— объяснил Энгельс,— не может получить окончательного завершения в каком-то совершенном, идеальном состоянии человечества; совершенное общество, совершенное «государство», это — вещи, которые могут существовать только в фантазии... диалектическая философия разрушает все

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 404.

² Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 275.

представления об окончательной абсолютной истине и о соответствующих ей абсолютных состояниях человеческого...»¹

Из «жития» князя Мышкина, из судьбы повторенной им «благой вестн», из мученической его жизни и мученического его конца вытекают уроки, которые Достоевский не мог ясно сформулировать, потому что не мог освободиться от дезориентировавших его религиозных и утопических тенет.

Трагедия Мышкина все же имеет свой катарсис — она постулирует общество, освобожденное от социальных неравенств, способное постоянно и безболезненно совершенствоваться, гарантирующее человека от унижений, оскорблений и деспотизма, обеспечивающее развитие «человека в человеке». Высвобождение и развитие «человека в человеке» — и в этом мы должны согласиться с Достоевским — требует все большего и большего очищения его от животного-эгоистических шлаков, от «накипи веков», что возможно, однако, при ориентировке на земные, реальные, постоянно корректируемые и развивающиеся надындивидуальные ценности, объединяющие все племена и народы в общее содружество.

Остается еще после прочтения «Идиота» восхищение художником, сумевшим создать удивительное Лицо, в котором каждый жест, каждое движение, каждый поступок соответствуют, казалось бы, невыполнимой задаче — показать, во что вылилось и могло только вылиться обещанное писанием второе пришествие мессии в «обыкновенном» XIX веке, в естественной и необходимой смене поколений на земле.

¹ Ф. Энгельс. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 275, 276.

ЛЕБЕДЕВ И ПЛЕМЯННИК РАМО

1. РАЗОРВАННОЕ СОЗНАНИЕ



Лебедев считается одной из второстепенных фигур романа «Идиот». Внимание читателей, исследователей, сценических интерпретаторов, замороженное мирообъемлющими идеями и накаленными страстями центральных образов повествования, едва задерживается на нем или вовсе скользит мимо. Между тем в черновых тетрадах Достоевский назвал Лебедева «гениальной фигурой» (IX, 252). Обилие записей доказывает, что Достоевский тщательно обдумывал отведенную ему роль. П. Н. Сакулин говорит, что образу Лебедева «очень посчастливилось», он «необходимейшее лицо» во взаимоотношениях действующих лиц, «существенная пружина динамически развертывающегося сюжета»¹.

Однако в критических и литературоведческих работах Лебедеву не посчастливилось. О нем пишут мало, скороговоркой, все спешат поскорее вернуться к трагическим и эффектным главным героям.

В анализе образа Лебедева можно проследить две тенденции. По одной Лебедев рупор идей самого Достоевского, хотя иногда следует оговорка — смысл «привязанных» к нему идей не согласуется с его общим мизерабельным обликом².

¹ Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.—Л., ГИХЛ, 1931, стр. 267—268.

² См., например, М. Гус. Идеи и образы Достоевского. Издание второе, дополненное. М., «Художественная литература», 1971, стр. 371—376.

По другой — Лебедев разновидность шута-приживальщика, законная фигура в галерее, где его предшественниками были Ползунков, Ежевкин, Фома Опискин¹.

Черты самоуничижения, пресмыкательства, ломанья, «подыгрывания» к более богатым и сильным — все это, несомненно, свойственно Лебедеву, но, в отличие от других «комических мучеников» Достоевского, он достаточно обеспечен. У него на Песках «чистенький» домик, в дорогом Павловске удобная дачка. Шутовство Лебедева в известной мере бескорыстно: «...ведь я тебе ни копейки не дам, хоть ты тут вверх ногами предо мной ходи», — обращается к нему Рогожин. А Лебедев отвечает: «И не давай! Так мне и надо; не давай! А я буду плясать. Жену, детей малых брошу, а пред тобой буду плясать».

В «Братьях Карамазовых» обеспеченный и даже богатый шут — Федор Карамазов. Шутовство придает ему своеобразное философское значение, оно важная черта в том, что мы подразумеваем под словом «карамазовщина». Точно так же и в Лебедеве его речи, его мысли, его идеи, его, условно выражаясь, философская «нагрузка», несмотря на ёрническую форму, принадлежит к самой природе образа. Чтобы оценить Лебедева, надо разобратся, какова идея, которой он одержим, в чем суть его взглядов.

Лебедев отлично понимает испорченность времени, «шатость» окружающего мира. Он хихикает при упоминании о честном труде как условии благополучной жизни. Вместе с Епанчиным, Тоцким, Птицыным и Ганей он считает единственно твердым пунктом в окружающей вселенной деньги, какими бы путями они ни были добыты. Деньги выше всего, все без исключения качественные ценности относительны, только ценность денег абсолютна. Восемнадцать тысяч за Настасью Филипповну заплатить можно, но сорок и тем более сто уже нельзя. «Ни-ни-ни!» — пытается он образумить Рогожина. Когда же Настасья Филипповна оказывается царицей шабаша и швыряет сто тысяч в камин, он вопит, ползая на коленях и простирая руки к огню: «Матушка! Королева! Всемогущая!.. Милостивая! Повели мне в камин: весь влезу, всю голову свою седую в огонь вложу!..» — и

¹ См., например, статью С. М. Нелъс. Комический мученик. «Русская литература», 1972, № 1, стр. 128.

врет о тринадцати детях, об отце, которого схоронил на прошлой неделе и который в то же время голодный сидит.

Лебедев вздумал заняться адвокатством. Взаялся защищать не обманутую, беззащитную старуху, а ростовщика, бесстыдно оттягивавшего у нее последние крохи, по условию: пятьдесят рублей в случае выигрыша, пять рублей в случае проигрыша процесса. Лебедев проиграл, но остался чрезвычайно доволен своей речью: «...вспомните, говорит, нелицеприятные господа судьи, что печальный старец, без ног, живущий честным трудом, лишается последнего куска хлеба; вспомните мудрые слова законодателя: «Да царствует милость в судах».

Лебедев не обольщался преимуществами суда присяжных над приказным судом. Он понимал, что судебная реформа Александра II пойдет на пользу тому, у кого больше денег. Лебедев отлично знал разницу между миллионом и пятьюдесятью рублями, между сотней тысяч и пятеркой. Когда речь шла о пятидесяти рублях, еще можно было добиться справедливости, когда сумма подымалась до миллиона, миллион и выигрывал. Он потому и был так доволен своей речью, что видел в ней расшифровку той «милости», которая должна была воцариться в судах, вместе с торжеством власти денег. В сдаче в наем своей «совести» тому, кто больше даст, в возможности открыто и безнаказанно, в законе установленной процедуре, превозносить черное как белое и представлять белое как черное он видел ярчайшее доказательство извращения понятий, уничтожавшего разницу между добром и злом, между дозволенным и недозволенным. Дьявольское обаяние денег состояло не в том просто, что они могли все купить, а в том, что они поднялись над вековыми устоями нравственности, что они сделали все дозволенным. Конечно, и при старых отношениях имели место нарушения общеустановленных норм, но все понимали, что нарушение есть нарушение, что преступление есть преступление. Теперь пришло нечто новое, не свойственное патриархальным традициям, и к этому еще надо было привыкать. Вера человеческого поведения была утрачена, и не стало критерия для его оценки, и, как всегда это бывает, безнаказанное святотатство вызывало с непривычки и удивление, и озноб. Когда рогожинская компания вломилась к Настасье Фи-

липовне, все участники ее испытывали некоторый трепет. «Один только Лебедев был из числа наиболее ободренных и убежденных и выступал почти рядом с Рогожиным, постигая, что в самом деле значит миллион четыреста тысяч чистыми деньгами и сто тысяч теперь, сейчас же, в руках...»

Здесь-то Лебедев и выходит из ряда комических мучеников, шутов-приживальщиков. Он оказывается в родстве с другим, более трагическим героем Достоевского — со Свидригайловым.

Свидригайлов-то и не видит границы между добром и злом, Свидригайлов стоит по ту сторону добра и зла. Свидригайлов считает, что нет нравственного мерила для отличия хорошего от дурного: все поступки весят одинаково, все позволено. И Свидригайлов не колеблясь согласился бы при случае стать на защиту Шейлока против его жертвы.

Свидригайлов способен и на добрые дела, добрые поступки совершает и Лебедев, однако вовсе не из «добродетели», а все от того же нравственного безразличия — оба проделывают свои дела-делишки с видом какого-то подмигивающего, иронического, а иногда даже веселого плутовства.

Лебедев, как и Свидригайлов, скептик, безоглядный, без границ, до цинизма, но вовсе не по природной подлости, а вследствие определенной оценки существующего мира и определенного взгляда на мотивировки человеческого поведения. «Да зачем тут вопросы нравственности? — хочешь, убей, хочешь, оставь в живых, можно так, а нельзя так, ну так и не делать», — рассуждает Свидригайлов. Лебедев не убьет, но и он убежден: хочешь — предай, хочешь — помоги, хочешь — говори правду, хочешь — обмани.

В этом-то и заключается существенное сродство между Лебедевым и Свидригайловым. Но есть между ними и важное различие. Свидригайлов — трагичен, Лебедев — комичен. Свидригайлов боится смерти, он не любит даже упоминания о ней, но, обладая твердым характером и стальной волей, не желает жить в мире, где справедливость невозможна, где подлость не отличается от благородства, где все позволено, — и убивает себя. Лебедеву и в голову не приходит, что человек может добровольно выбрать жизнь или смерть. Он рожден, он брошен в мир,

ему остается только жить по тем законам, по которым действительно движется, или, как кажется, движется жизнь. Длющаяся жизнь требует непрерывного приспособленчества, изворотливости, хитрости, мимикрии, угодливости, лжи, обмана, иронии — он и пользуется всеми этими приемами, не теряя семейных привязанностей, друзей, житейских взаимоотношений, не считаясь обидами и не чувствуя себя обязанным за помощь или услуги. На первый взгляд у Лебедева совершенно иная и даже противоположная реакция на требование каждодневного существования по сравнению со Свидригайловым, на самом деле она основана на том же скепсисе, на той же неспособности отличать добро от зла, на том же решении не считаться ни с добром, ни со злом, будто бы объективно не существующими, будто бы зависящими лишь от понимания выгоды и минуты. Трагедия и высокая комедия или сатира вовсе не противоположны друг другу, они родные сестры — Достоевский это отлично сознавал. «Трагедия и сатира две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*»¹.

Достоевский имеет в виду не различные способы воспроизведения жизни в искусстве. Он имеет в виду саму жизнь и жизнью порожденные типы. По его мнению, общественный «беспорядок», хаос, «бурда», бред при отсутствии выработанного идеала порождают или трагическое отчаяние, или комедийный цинизм, сатирическую горечь. Трагедия центростремительна, она ведет к грозной и мгновенной развязке, к крушению, к гибели, к смерти. Вызываемый ею ужас не может скрыть, что она порождена разлитой бессмысленностью и не дает положительного выхода в упорядоченное будущее. В комедии, в сатире царит, на первый взгляд, центробежная разлитость, но и она обязана своим происхождением тому же «беспорядку», той же «бурде» и, по Достоевскому, тоже не дает исхода. «Прежняя сатира, — писал несколько запальчиво Достоевский, — не могла и не умела указать своего положительного идеала, а новейшая, хоть и не умеет тоже, но и *не хочет*»². Пуля в лоб Свидригайлова не дает ни ответа, ни решений, но и длющаяся скользкая

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 608.

² Там же.

болтовня Лебедева также не дает ни ориентира, ни выхода.

Свидригайлов в отношении к миру, к людям, к себе не признает никаких норм и не боится никаких санкций,— кто пересилил страх смерти, тот ничего не боится. Лебедев внутренне также не считается ни с какими нормами, догмами и критериями, но внешних санкций он боится. Лебедев готов был поклясться, что все дозволено, но в иные минуты «ощущал беспокойную потребность припомнить про себя, на всякий случай, некоторые и преимущественно ободрительные и успокоительные статейки свода законов». Лебедев хочет жить и будет жить, какие условия ни пришлось бы принять. Он постарается обойти закон, чтобы избежать его кары, он приспособится так, чтобы урвать доступный ему клочок,— и будет глумиться и над властвующими, и над богатыми с беспардонностью люмпена или нигилиста (в первоначальном и точном значении слова).

Глумливый цинизм в его комической длящейся форме расплавляет нравственные скрепы, которыми держится общественный строй, быть может еще сильнее и бесповоротней, чем цинизм трагический. Обнаруживается, что мир, еще только вчера представлявшийся традиционному или просто наивному сознанию целым и единым, потерял порядок, распался на хаос обесцененных элементов, которые можно сортировать по любому субъективному принципу и окрашивать в любой желательный цвет. Пропадают все основания, чтобы делать добро, быть гуманным, жертвовать собой ради другого или ради каких-либо всеобщих ценностей или идеалов, остается лишь свое тело и своя корысть. Лебедев не уважает ни других, ни себя. Для него все низложено, все рассыпано, все извращено.

Нельзя сказать, чтобы Лебедев иногда не возмущался развращающейся вокруг него картиной распада. Его друг генерал Иволгин врет, врет неслыханно и невымыслимо, врет до сладострастия и до самозабвения. Иволгин уверяет, что был близким человеком и советником Наполеона в горящей Москве. В ответ Лебедев сочиняет другую невымыслимую ложь: в кампании 1812 года он лишился ноги и похоронил ее на Ваганьковом кладбище с надписью: «Покойся, милый друг, до радостного утра». Лебедев сознает, что вранье Иволгина

проявление распушенности. Но так как и сам он насквозь проникнут «беспорядком», то хочет «беспорядок» преодолеть «беспорядком» же, вранье перекрыть и преодолеть враньем. В результате теряются последние и минимальнейшие уже людские связи — вроде дружбы. Иволгин заполняет время, как он выражается, «невинной ложью для веселого смеха», «но если просвечивает неуважение, если именно, может быть, подобным неуважением хотят показать, что тяготятся связью, то человеку благородному остается лишь отвернуться и порвать связь, указав обидчику его настоящее место».

Воровство есть самое элементарное нарушение порядка, даже воровство из-за нужды, но в особенности воровство для удовлетворения мнимых или недопустимых потребностей. Иволгин разорен, у него больная жена, неустроенная семья, у него любовница, он привык к спиртному — и в то же время тщится поддержать свое генеральство. Естественно, он не устоял, когда увидел плохо лежавший бумажник Лебедева. Лебедев обозлился, но Лебедев сам не находит в нечестной добыче средств ничего дурного, ничего недозволенного — деньги не пахнут! — лишь бы не попасться! Поэтому он не входит душевно во внутреннее состояние Иволгина, не сочувствует его угрызениям, не помогает ему выйти из трудного положения, он пользуется угрызениями совести своего друга лишь как поводом для ёрнической игры и для выставления его в жалком свете. Но игра эта не безразлична, она не может длиться без развязки: Иволгин неофит — Лебедев циник закаленный, Иволгин мучается, плачет, кается, целует руки сынишке Коле — Лебедев продолжает свою игру. Иволгин не выдерживает напряжения и умирает от удара.

Трагический цинизм ведет к комическому «беспорядку», комический «беспорядок» вдруг обнаруживает свою трагическую изнанку. В этой карусели все положительное утрачивает свое основание, все дурное — свое осуждение, исчезает разница между авторитетом и произволом, дозволенным и недозволенным, пропадает качественное своеобразие нравственного и безнравственного; мало того — разрывается соотносительность явлений, их взаимозависимость, утверждающая их объективную диалектическую сущность.

Сознание Лебедева не метафизично и не диалектич-

но — оно разорвано. «Разорванность сознания, сознающая и выражающая самое себя, есть язвительная насмешка над наличным бытием, точно так же, как над хаосом целого и над самим собой...» Определение разорванного сознания, возведение его в категорию феноменологии духа, установление его особенностей и исторической обусловленности, как и процитированные только что слова, принадлежат Гегелю¹. Они вполне применимы к Лебедеву, этому длящемуся Свидригайлову, ставшему комедийным персонажем. Но комедийный образ привязанного к жизни циника, сознающего свою разорванность и насмехающегося над сместившейся, испортившейся действительностью, был создан еще в преддверии великого кризиса конца XVIII столетия. Гегель вывел определение разорванного сознания из анализа «Племянника Рамо». Собственно говоря, раздел «Феноменологии духа» о разорванном сознании является непревзойденным до сих пор критическим разбором знаменитого диалога Дидро и возведением его в сферу философско-этической всеобщности. Гегель вслед за Гёте понял всемирный смысл «Племянника Рамо» и главного его образа и объяснил их значение в историческом процессе развития общественного идеологического бытия, особенно в кризисные эпохи.

В этом свете родство между образом, созданным Достоевским, и образом, созданным Дидро, становится философски наглядным. Однако родство это должно быть доказано еще и историко-литературно.

2. ДОСТОЕВСКИЙ И ДИДРО

Предположения или догадки о связи некоторых моментов в творчестве Достоевского с произведением Дидро были высказаны В. В. Розановым, Л. П. Гроссманом и А. С. Долининым².

¹ Гегель. Феноменология духа. Сочинения, т. IV. М., 1959, стр. 282.

² В. Розанов. Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Издание 3-е. СПб, 1906. В одной из сносок к главе III названного сочинения автор мимоходом отмечает: «Единственную аналогию» с «Записками из подполья» представляет «Племянник Рамо» у Дидро» (стр. 31); Л. П. Гроссман. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919, стр. 122. Л. П. Гроссман имел в виду преимущественно «Братьев Карамазовых»; А. С. Долинин. Комментарии к письмам Достоевского, т. II, стр. 453.

Более подробно остановился на проблеме Достоевский и Дидро А. Григорьев в одноименной статье, имеющей подзаголовок «К постановке проблемы»¹.

Достоевский по характеру своего образования и своих чтений хорошо знал французских философов-просветителей XVIII века. В зиму 1868—1869 года, работая над «Идиотом», он Дидро перечитывал. В письме к Страхову от 18/6.IV 1869 года он сообщает: «Вы вот спрашиваете... что я читаю. Да Вольтера и Дидро всю зиму и читал. Это конечно мне принесло и пользу и удовольствие...» (Письма, II, 186)².

Под словом «польза» Достоевский подразумевал, конечно, не абстрактную пользу от повторения пройденного или расширения старых знаний, а пользу в прямом смысле слова — для текущего творчества.

Достоевскому и вообще-то было свойственно вбирать и перерабатывать для своих целей материалы, почерпнутые из книг, философских и иных, в том числе и из художественных произведений,— на идеологическую жизнь он смотрел как на законную и неотъемлемую часть действительности. Довольно легко можно найти у него следы чтения и Дидро.

В «Подростке» Версиков выигрывает процесс о наследстве, на которое притязали князя Сокольские. Юридические права его были безупречны, но он знал про одно не предъявленное в суд и неясное по смыслу письмо, по которому можно было предположить, что наследодатель колебался и, возможно, иначе распорядился бы своим достоянием, если бы прожил дольше. И Версиков, вопреки недискуссионному приговору, ко всеобщему удивлению, отказался от наследства в пользу своих уже ни на что не рассчитывавших соперников.

Эпизод с наследством, отвергнутым вопреки прямому смыслу закона, является темой диалога Дидро «Разговор отца с детьми», несомненно известного Достоевскому. В сюжет диалога входит и нигде не зарегистрированное частное письмо наследодателя, обнаруженное в

¹ «Русская литература», 1966, кн. 4, стр. 88.

² Письмо это подтверждается А. Г. Достоевской. «Во Флоренции, к нашей большой радости, нашлась отличная библиотека... Мой муж... из книг взял себе на дом и читал всю зиму сочинения Вольтера и Дидро на французском языке, которым он свободно владел» («Воспоминания». М., «Художественная литература», 1971, стр. 184).

куче неразобранных бумаг. Рассмотрев дело по естественной его справедливости, отец отдал перевес юридически сомнительному письму над бессердечными юридическими формулами. «Природа испокон веков создавала хорошие законы» и справедливую силу, обеспечивающую их исполнение, объясняет свое решение отец. «Сила эта может побороть злодея, но не может побороть порядочного человека. Я этот порядочный человек...»¹ — и, как порядочный человек, отец в противоречии со своими выгодами предпочел подчиниться голосу совести.

Аналогичный поступок Версилова доказал Подростку, что отец его, несмотря на свои противоречия, расколотость и беспорядок, все же остался человеком порядочным.

Быть может, лямшинская музыкальная «штучка», в которой «Марсельеза» незаметно переплетается и вытесняется пошлым вальсом «Mein lieber Augustin» («Бесы»), в какой-то мере подготовлена импровизациями «сумасшедшего музыканта», племянника Рамо, умевшего играть «крайне своеобразную фугу», в которой «исполненная величия мелодия сменялась легким, игривым мотивом...».

Аперцепция Достоевского, соответственным образом настроенная философско-моральным текстом «Племянника Рамо», с уже направленным вниманием останавливалась, вероятно, на эпизоде, рассказанном Герценом в «Былом и думах».

«...в пятидесятых годах добрый, милый Тальяндье (участник революции 1848 года, затем эмигрант.— В. К.), с досадой влюбленный в свою Францию, объяснял мне с музыкальной иллюстрацией ее падение. «Когда, говорил он, мы были велики, в первые дни после февральской революции, гремела одна «Марсельеза» — в кафе, на улицах, в процессиях,— все «Марсельеза»... Когда пошло плоше и тише... монотонные звуки «Mourir pour la patrie»², заменили ее. Это еще ничего, мы падали глубже... «Un sous-lieutenant accablé de besogne... drin, drin, drin, din, din»³ — эту дрянь пел весь город, столица

¹ Дени Дидро. Собрание сочинений, т. IV. «Academia», 1937, стр. 39. Далее все цитаты из Дидро даются по этому изданию.

² «Умереть за отечество».

³ «Подпоручик, изнемогший от работы... дринь, дринь, дринь, динь, динь».

мира, вся Франция. Это — не конец: вслед за тем мы заиграли и запели «Partant pour la Syrie» — вверху и «Q'aime donc Margot... Margot»¹ — внизу, то есть бессмыслицу и непристойность. Дальше идти нельзя»².

В «Записках из подполья» герой протестует против отождествления людей с «фортепьянными клавишами», на которых «собственноручно» играют законы природы. В литературе о Достоевском уже отмечалось, что первоначально сравнение человека с фортепьяно, а чувств его с клавишами было сделано Дидро в «Разговоре Даламбера и Дидро».

А. Григорьев справедливо отмечает сходство между высказываниями племянника Рамо и Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели»). Племянник Рамо говорит, что если б он разбогател, то стал бы поступать как «все разбогатевшие нищие — я стал бы самым наглым негодяем... Тут-то я и припомнил бы все, что вытерпел от них (своих «покровителей». — В. К.), и уж вернул бы сторицей. Я люблю приказывать, и я буду приказывать. Я люблю похвалы, и меня будут хвалить». Так же объясняет Фома Опискин свое поведение в доме Ростанева. «Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали — и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать; над ним ломались — и он сам стал над другими ломаться. Он был шутком и тотчас же ощутил потребность завести и своих шутов»³.

В диалоге Дидро «Он и я» есть черта, имеющая прямое отношение к характеристике Лебедева. «Я» оказывает благодеяние «ему», а «он» печатает пасквиль на своего благодетеля. Лебедев доставлял «факты», редактировал и исправлял пасквиль, составленный с целью шантажировать Мышкина, — и «это когда он ползал перед ним и уверял его в преданности».

А. С. Долинин, подхватывая общее замечание Л. П. Гроссмана, полагает, что при исследовании соотношений «Идиота» с «Племянником Рамо» надо «обратить особое внимание на фигуру Гани, кое-какие черты

¹ «Уезжая в Сирию»; «Что же, однако, любит Марго».

² А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 459.

³ См.: А. Григорьев. Достоевский и Дидро (к постановке проблемы). «Русская литература», 1966, кн. 4, стр. 95.

которого — по его мнению — напоминают главного героя у Дидро» (Письма, II, 453).

Долинин, проводя параллель между Ганей и племянником Рамо, очевидно, опирается на пункт, действительно характеризующий в известной мере обоих. Племянник Рамо приходит в отчаяние оттого, что он не может выдвинуться из ряда.

«Я завистлив,— говорит племянник Рамо...— Меня сердило и сердит, что я посредственность. Да, да, я сердитая посредственность». Ганя также завистливая и сердитая посредственность. Он всегда и неизменно ординарен, и он не хочет примириться со своей ординарностью, он «ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальной и самостоятельной, не имея ни малейших средств к самостоятельности».

Возможно, что где-то в глубинном художественном сознании завистливая посредственность племянника Рамо чем-то помогла Достоевскому создать образ раздраженного завистника Гани. Однако нет оснований проводить параллель между племянником Рамо и Ганей Иволгиным. Племянник Рамо вовсе не является посредственностью во всех отношениях, он зауряден только в одной области — в искусстве, в музыке. Завидует он только выдающимся людям, гениям — в шахматах, поэзии, музыке. «Какой толк от посредственности в этих видах искусства?» — восклицает он. Он знает, что гениальные люди вызывают ненависть, что их преследуют, что они часто гибнут, что ни толпе, ни правителям гении не нужны, — и тем не менее он все бы отдал, чтобы стать в их ряд.

Ганя же вообразил, что средством преодоления заурядности являются деньги, и только деньги. И племянник Рамо любит деньги, он знает, что богатство может превратить жизнь в пиршество, но он никогда не забывает, что деньги не могут заменить гениальности. Обретение больших денег требует подлости — Ганя и стал подличать, хотя все же и в подлости не смог достигнуть верхушки: перед ста тысячами, горевшими в камине, упал в обморок, а потом вернул их (VI, 526).

Племянник Рамо завидует гению, Ганя — богатству. Племянник Рамо хочет качественно возвыситься над другими, Ганя хочет купить свое превосходство.

Ганя относился к богатству идоложертвенно, у него не было цинической свободы племянника Рамо, которой обладал и Лебедев.

Ганя не мог послужить основанием для объяснения исторической и общественной роли разорванного сознания в XIX столетии, наподобие племяннику Рамо в XVIII. Ганя однолинеен — его жажда денег характеризует не разорванное, а целеустремленное, хотя и низменное, сознание.

3. ЛЕБЕДЕВ И ПЛЕМЯННИК РАМО

Главный нерв соприкосновения творчества Достоевского с наследием Дидро прощупывается в соотношении образа Лебедева с образом племянника Рамо. Это не бросается в глаза, и, очевидно, это надо доказать подробнее.

А. Григорьев уделяет Лебедеву в связи с племянником Рамо только несколько строк. Ближе к племяннику Рамо, пишет он, — «те шуты у Достоевского, в речи которых он хотя бы частично вкладывает свои собственные идеи; это люди, страдающие от мучительного раздвоения. «Низок, низок», — твердит в «Идиоте» Лебедев, он конфузится, унижает себя, кривляется, не перестает делать подлости и при всем том, как и племянник Рамо у Дидро, прикрывает своим шутовством отдельные глубокие суждения, в его словах о том, что «все в нынешний век на мере и на договоре», есть некоторое сходство с рассуждениями племянника Рамо о всеобщем эгоизме»¹.

Однако связи Лебедева с племянником Рамо на самом деле значительно распространяются, существеннее и глубокомысленнее — что приобретает большое значение и для оценки персонажа Достоевского и всего романа в целом.

Племянник Рамо человек XVIII века — Лебедев XIX; племянник Рамо музыкант — Лебедев чиновник, «подьячий»; племянник Рамо француз и житель Парижа — Лебедев русский и житель Петербурга. И все же при внимательном анализе убедительно устанавливаются

¹ «Русская литература», 1966, кн. 4, стр. 100.

некоторые важные сходства и совпадения в их личности, в их характерах, в их идеях, в их судьбе и некоторая аналогичность их общественного значения. Эти сходства и совпадения иногда внешни, прагматичны. Племянник Рамо «наделен крепким телосложением, необычайно пылкой фантазией и на редкость здоровыми легкими», т. е. он любит и умеет ораторствовать. Лебедев «господин... сильного сложения», наделенный «вдохновенным и излишним жаром», и так же любит проповедовать и ораторствовать. В одном месте про него так и сказано: «Бия себя в грудь, он горько ораторствовал...» Племянник Рамо «сегодня — в грязном белье, в разорванных штанах, в лохмотьях, в опорках... Завтра — напудренный, завитой, обутый, в хорошем костюме...». У Лебедева имеется для выходов «новешенький сюртук», но он не расстается и с дырявым фракком. Когда нужно, он имел достаточно или даже вполне приличный вид — и становился «вдруг чрезвычайно сален и запачкан, галстук его сбивался на сторону...» И племянник Рамо, и Лебедев вдовцы, и оба, каждый по-своему, командуют в своей семье и заботятся о ней и т. д. Эти внешние совпадения являются как бы выступающими наружу точками неизмеримо более важных и глубоких внутренних сходств и параллелей.

И племянник Рамо, и Лебедев существа низкие и аморальные. У племянника Рамо достаточно подлых и гнусных качеств, которые повторяются и у Лебедева. Оба циники, наглецы, оба собирают и передают сплетни, даже о тех людях, которые им благодетельствуют, они плюют на честность, на идеалы, они пресмыкаются, коверкаются, унижаются, служат одновременно разным господам, им нельзя верить, они каждую минуту готовы предать, они посредники недозволенных свиданий, они крадут письма, передают тайные записки.

Оба — шуты, и притом шуты добровольные, по расчету. Первоначальная причина их шутовства — униженное материальное, социальное и моральное положение. «Нуждающийся человек шагает не так, как другие: он входит вприпрыжку, ползает, кривляется, пресмыкается; вся его жизнь проходит в том, что он принимает позы», — говорит племянник Рамо, и слова эти могут повторить все приживальщики и шуты Достоевского. Лебедев перестал нуждаться, но вкоренившиеся привычки стали у

него второй натурой, да к тому же социально и морально он остался все же существом неравноправным.

Однако по мере развертывания диалога у Дидро и повествования у Достоевского начинает выясняться, что и племянник Рамо, и Лебедев не могут быть сведены к разряду ординарных подлецов и ординарных шутов. Оба не ханжи и не лицемеры, в отличие от Фомы Опискина, например, который и шут, и ханжа, и лицемер. Ни в Рамо, ни в Лебедеве нет подмеси тартюфства, они открыто говорят о мотивах своего поведения, о своих взглядах. «Во всем этом было много такого,— говорит Дидро о своем герое,— что думают, чем руководятся в своем поведении, но чего не говорят. Вот чем, действительно, мой собеседник резко отличался от большинства нас окружающих. Он выкладывал свои пороки и выкладывал чужие пороки, но лицемером он не был. Рамо был отвратителен, не больше и не меньше других, но более откровенен и последователен в своей испорченности». Лебедев — персонаж совершеннейшего романа. Уже не из авторской информации, а из его собственных слов, обращенных к Мышкину, мы узнаем: «Ну, вот вам, одному только вам, объявлю истину... и слова, и дело, и ложь, и правда — все у меня вместе и совершенно искренно. Правда и дело состоят у меня в истинном раскаянии, верьте не верьте, вот поклянусь, а слова и ложь состоят в адской (и всегда присущей) мысли, как бы и тут уловить человека, как бы и чрез слезы раскаяния выиграть!»

Лебедев не скрывает своей низости не только перед князем; его адвокатство, взятая им на себя роль защиты паука-ростовщика против попавшей в паутину несчастной мухи, является откровенной насмешкой над всем строем отношений, при которых сильный торжествует и благоденствует, а слабый претерпевает, мучается и пропадает.

Племянник Рамо видит тысячи бездарностей и ничтожеств, для которых жизнь сплошное пиршество, живущих в холе и воле, купающихся в золоте. Он знает, что общество представляет собой социальную пирамиду, и понимает, как люди карабкаются наверх и какими средствами достигают вершины.

«В природе пожирают друг друга все виды животных,— говорит племянник Рамо,— в обществе пожирают

друг друга все сословия... среди всего этого люда одни олухи и ротозеи остаются на бобах, не ошипав никого,— так им и надо. Отсюда ясно, что эти исключения из общего кодекса морали или эти моральные идиомы, по поводу которых поднимают такой шум, именуя их темными делишками,— ничего ужасного не представляют и что, в конечном счете, надо только обладать верным глазомером».

Как ни парадоксален племянник Рамо, к каким бы бесчестным приемам он ни прибегал, чтобы добиться выгоды, он, в конце концов, таков, каким хотели его видеть властвующие и имущие. Он делает то, чего от него ожидают его «покровители». Он дает уроки музыки бездарным отпрыскам знатных и богатых фамилий, он обманывает своих работодателей и по сути дела крадет свой ничем не заслуженный гонорар, его уроки музыки — кража. Наивному сознанию племянник Рамо представляется моральным идиомом, исключением из правил, но ведь наивное представление о богоустановленности, законности и незыблемости существующего общества прозрачно, оно не выдерживает света истины, достаточно дунуть на него — и оно развеется: «Ежели бы случайно добродетель вела к богатству,— объясняет племянник Рамо,— я был бы добродетелен или притворялся добродетельным не хуже всякого другого; от меня требовали, чтобы я был посмешищем, и я стал посмешищем».

Не трудно понять, вчитываясь в роман Достоевского, что Лебедев не лучшего мнения о современном ему мире, чем племянник Рамо о своем обществе. Все прежнее, устойчивое развалилось, сгорело, истлело. Не стало честных людей, некого стало уважать, хотя все требуют уважения,— и ничего другого не оставалось, как водить этих людей за нос и обдѣлывать свои делишки. Всех обуяла жажда денег, и у подножия золотого тельца в общем плясе все перемешалось, все девальвировалось — и родовые преимущества, и родовые заветы, и добродетель, и честь, и долг, и правда.

Пьяненький Лебедев ораторствует — у него другой диапазон мыслей и другие слова, чем у племянника Рамо, но нельзя не отметить, что их отношение к окружающим мирам одинаково критично. «Покажите мне,— ораторствует Лебедев,— связующую настоящее человечество мысль хоть в половину такой силы, как в тех

столетиях (т. е. в миновавшие авторитарные и целостные средние века.— В. К.). И осмелюсь сказать, наконец, что не ослабели, не помутились источники жизни под эту «звездой», под эту сеть, опутавшую людей. И не пугайте меня вашим благосостоянием, вашими богатствами, редкостью голода и быстротой путей сообщения! Богатства больше, но силы меньше; связующей мысли не стало; все размягчилось, все упрело и все упрели! Все, все, все мы упрели!..»

Для того чтобы выдержать такую «нагрузку», оба героя обоих авторов не могли быть изображены только смекалистыми мошенниками, только шутами, водящими за нос своих патронов. Для того чтобы так понимать свою современность, оба они, и племянник Рамо, и Лебедев, должны были быть достаточно развиты. Уже Гегель отметил, что для возникновения чувства отчужденности от первоначальной патриархальной цельности необходима некоторая доля образованности.

Племянник Рамо и Лебедев нередко обзывают себя невеждами. Оба не получили систематического образования, оба самоучки, но их афоризмы, сентенции, их бурные характеристики опираются на знакомство с движением передовых идей, они следят за столкновениями актуальных мнений, их мышление определяется довольно значительным количеством прочитанных книг. «Я кое-что читал,— не без гордости заявляет племянник Рамо...— Я читал, читаю и беспрестанно перечитываю Теофраста, Лабрюйера и Мольера». По ходу диалога видно, что племянник Рамо знаком с произведениями философов-энциклопедистов, ученых, музыкальных теоретиков, что он читал сочинения самого Дидро. Он следит за текущими полемиками, он упоминает иронически современных ему «великих литературных критиков», всю клику современных ему «газетных писак».

Многообразно, а в некоторых областях сильно начитан и Лебедев. «Ведь он у нас преначитанный,— рекомендует его племянник Докторенко,— все теперь разные вот этикие книжки да мемуары читает».

Лебедев интересуется историей, изучал Карамзина, знаком с перипетиями французской революции. Он знает Пушкина, ссылается на Шекспира. Лебедеву попадались в руки произведения Герцена, он читал его полемику с

Печериным¹. Лебедев в курсе споров материалистов с идеалистами, утопистов с «экономистами», по крайней мере по текущей журналистике, он критикует Мальтуса, недоволен Прудоном. Он ораторствует: «...Я вас всех вызываю теперь, всех атеистов: чем вы спасете мир и нормальную дорогу ему в чем отыскивали,— вы, люди науки, промышленности, ассоциаций, платы заработной и прочего? Чем? Кредитом? (Намек на Прудона.— В. К.)... Что такое кредит? К чему приведет вас кредит?»

Лебедев интересуется всеми этими вопросами искренне и страстно. Лебедев, шут и мошенник в житейской практике, глубже и истинней проникает в суть вещей, чем систематически образованный, знающий языки, бывавший за границей великосветский Евгений Павлович Радомский.

Лебедев хорошо знает священное писание, он толкует Апокалипсис — тоже своего рода образованность,— и что очень важно: его объяснения священных книг не связаны с догматическим богословием. В них преломляется круг идей, характерных для христианского социализма (однако без свойственного последнему наивного, а иногда слащавого оптимизма), они продиктованы современностью, размышлениями о будущем человечества, Европы, России.

Скептическое и подчас горькое проникновение в высшие сферы современной идеологической жизни ни у племянника Рамо, ни у Лебедева не было оторвано от жизни. Они не витали в облаках, их скептицизм по отношению ко всем идеологическим направлениям и программам органически был связан с великолепной ориентировкой в неприглядной практике, разыгрывавшейся вокруг них и в которую они сами были с головой погружены,— с тем, что Достоевский называл «всезнайством». Одно питало другое, и, наоборот, цинизм всеобщей свалки в борьбе за выгоды и привилегии питал их нравственный скептицизм, а нравственный скептицизм помогал им бес-

¹ На отражение в речах Лебедева полемики между Герценом и Печериным указал С. Борщевский в книге «Щедрин и Достоевский» (М., 1956, стр. 164—173). С. Борщевский прибегаёт, однако, и к натяжкам. С. Борщевский называет слова Лебедева «злыми тирадами» (стр. 391). Но именно злобы-то и нет у Лебедева, он скорбит о прошлом, он горек, он не видит ни выхода, ни перспективы — оттого и корчится, и кривляется, и гаерничает.

пощадней оценивать состояние общественных нравов и интересов.

Племянник Рамо знает, у кого мощна толста, кто какие имеет средства и как он их приобрел, секреты карьер, как делаются репутации в литературе и театре, он свободно ориентируется в интригах, в закулисных любовных историях, во влияниях женщин, в покровительствах вельмож, в бессмысленности светской болтовни, в безапелляционности светских приговоров.

Такими сведениями — в неистощимом разнообразии — пересыпаны все высказывания и реплики племянника Рамо.

Лебедева Достоевский прямо относит к подобного рода всезнайкам.

«Эти господа всезнайки,— пишет он,— встречаются иногда, даже довольно часто, в известном общественном слое. Они всё знают, вся беспокойная пытливость их ума и способности устремляются неудержимо в одну сторону... Под словом «всё знают» нужно разуметь, впрочем, область довольно ограниченную: где служит такой-то, с кем он знаком, сколько у него состояния, где был губернатором, на ком женат, сколько взял за женой, кто ему двоюродным братом приходится, кто троюродным и т. д. и т. д. и все в этом роде. Большею частью эти всезнайки ходят с ободранными локтями и получают по семнадцати рублей в месяц жалованья...»

Племяннику Рамо и Лебедеву это всезнайство, несмотря на все их плутовство, отягощает душу, бременит сердце, делает их скептицизм все более устойчивым и все более безысходным. «Неужели вы думаете,— восклицает племянник Рамо, и мог бы вслед за ним повторить Лебедев,— что такой вздор, который слышишь, говоришь и пережевываешь изо дня в день, может воспламенить и вдохновить на что-нибудь великое?»

Глубоко скептическое проникновение в законы существующего, подкрепленное конкретным знанием, как ведут себя люди, и задающие тон, властвующие, богатые, и вынужденные приспособляться, чтобы прожить и прокормить своих близких, рождают и в племяннике Рамо и в Лебедеве чувство презрения. Они видят множество честных и тем не менее несчастных людей и множество счастливых, несмотря на то, что они бесчестны. Презрение, однако, не переходит ни у одного, ни у другого в

брезгливость, в отвращение к жизни, в отчаяние. Оба знают — другого мира нет — и сосредоточиваются на своей персоне, на чувстве самосохранения во что бы то ни стало. Оба хотят жить, ни один из них не прибегнет к самоубийству, как Свидригайлов. Оба знают, им не усовершенствовать мир, оба приспособляются к нему. «Важно, чтобы вы и я существовали,— говорит племянник Рамо,— и чтобы мы были — вы и я, а до всего прочего нам дела нет. Наилучший порядок вещей, по моему, тот, при котором я должен существовать, и плевать мне на совершеннейший из миров, если меня в нем нет. Существовать — пусть даже в образе беззащитного софиста — лучше, чем не существовать вовсе», — существовать хотя бы глупцом, дармоедом, холопом. «Пусть только это несчастье продлится еще лет сорок: смеется тот, кто смеется последним».

И Лебедев отлично разбирается в несовершенствах и пороках мира сего. Он убежден, что современность аналогична той действительности, которая изображена и проклята в Апокалипсисе, что и Петербург, и Россия, и Европа «при третьем коне вороном», знаменующем низложение всех качественных ценностей, продажность всего, неверность и несправедливость людских взаимоотношений, — но и перед лицом всеобщей пагубы он боится бедности, лишений, презирает бедных и подобострастно пресмыкается перед богатством и богатыми. Как и в те времена, когда создавался Апокалипсис, так и в XIX веке не было недостатка в учителях, целителях и пророках, выступавших, каждый на свой лад, с рецептами спасения. Лебедев не верил противоречившим друг другу и спорившим между собой — до азарта — «друзьям человечества», «ибо, — объясняет он, — оскорбите тщеславие которого-нибудь из сих бесчисленных друзей человечества, и он тотчас же готов зажечь мир с четырех концов из мелкого мщения, впрочем, так же точно, как и всякий из нас, говоря по справедливости, как и я, гнуснейший из всех, ибо я-то, может быть, первый и дров принесу, а сам — откровенно добавлял он, — прочь убегу».

Лебедев был готов участвовать в разрушении презираемого им мира, однако сгореть в огне он не хотел — с ебя -то он жаждал уберечь и охранить.

Повышенное чувство самосохранения наряду с поисками выгод в любой обстановке и любыми средствами

является одним из оснований самоуничижительного отношения к себе и у племянника Рамо, и у Лебедева.

В своем самоуничижении племянник Рамо переходит всякие границы. За лакомый кусок он перенесет любую затрещину, любое прозвище. «Со мной можно вытворять все что угодно — я не обижаюсь», — и сам себя обзывает невеждой, дураком, сумасбродом, наглецом, лодырем, проходимцем, мошенником, обжорой.

И Лебедев не знает границ в своем самоуничижении. «Из самоумаления» он путает свое имя и отчество, соглашается, чтобы Рогожин высек его: «Секи! Высек, и тем самым запечатлел...» Он постоянно твердит о своей низости, он готов служить кому угодно «как раб и наемщик».

Угодливостью и самоуничижением и Рамо, и Лебедев сумели втереться в некоторые весьма почтенные дома. Однако у обоих не хватало выдержки. Они или доходили до какой-нибудь уже совершенно невообразимой низости, или, вопреки избранной линии поведения, вдруг обнаруживали здравый смысл, рассудок, вкус, затаенную порядочность — и тогда их выгоняли.

Племянника Рамо взяли раз «за шиворот, проводили до порога и сказали: «Вон, нахал, и чтобы духу твоего не было!..»

Нечто аналогичное произошло и с Лебедевым. Он анонимно информировал Лизавету Прокофьевну о всех «движениях» Настасьи Филипповны, касавшихся Аглаи и Мышкина. Однако когда он попытался раскрыть свой аноним и лично переговорить с Лизаветой Прокофьевной, она его выгнала — «и получил пощечину... нравственную, — рассказывает он князю. — Воротила письмо назад, даже шваркнула, не распечатанное... а меня прогнала в три шеи... впрочем, только нравственно, а впрочем, почти что и физически, немного недостало!»

И племянник Рамо, и Лебедев прибегают к шутовству, чтобы сгладить свое униженное положение, чтобы выгадать материально. Однако и племянник Рамо, и Лебедев слишком выходят из ряда обыкновенных шутов, слишком много в них сознания превосходства над хозяевами — они не могут этого скрыть; нет-нет где-нибудь у них прорвется пренебрежительная нота, жест самолюбия и собственного достоинства, намерение, непонятное, неприемлемое для их покровителей. Оба поэтому не преус-

певают и не преуспеют. «...боюсь, что вы никогда не разбогатеете»,— говорит Дидро племяннику Рамо, на что последний отвечает: «Я тоже опасаясь этого».

О Лебедеве в «Идиоте» сказано: «...расчеты этого человека всегда зарождались как бы по вдохновению и от излишнего жару усложнялись, разветвлялись и удалялись от первоначального пункта во все стороны; вот почему ему мало что и удавалось в его жизни».

Племянник Рамо сокрушался, что, не брезгуя ничем, чтобы разбогатеть и возвыситься, все-таки оставался бедняком и человеком «никудашным» — вполне как Лебедев, сетовавший на то, что «рожден Талейраном и неизвестно каким образом остался лишь Лебедевым».

И племянник Рамо, и Лебедев не только трезво смотрят на окружающий мир, не только добиваются в нем места свойственными им средствами — в глубине души они недовольны собой, и не только своим материальным положением. Они нравственно недовольны собою, их гложет, что они не смогли реализовать своих способностей в какой-то высокой и положительной деятельности, которая помогла бы им завоевать уважение других и, главное, уважение к себе самим. Оба временами презирают себя. «И мне знакомо презрение к себе,— откровенно признается Рамо,— знакома мучительная неудовлетворенность, которую порождает сознание бесплодности дарований, ниспосланных нам небом; нет муки горше этой. Пожалуй, лучше вовсе не родиться».

Недовольством собой и своей ролью Лебедев объясняет, почему он стал толковать окружающим Апокалипсис: «И кто почитит Лебедева? Всяк изощрается над ним и всяк вмале не пинком сопровождает его. Тут же, в толковании сем, я равен вельможе. Ибо ум!»

Трагическое знание и трагические пророчества Лебедева возвышают его над «вельможами», заставляют высших мира сего в страхе трепетать перед его умом — хотя сам-то Лебедев в иные минуты понимает, что ум его ниже духовного мира князя Мышкина. «Лебедев, который был довольно «готов», вздохнул и произнес: «Утаил от премудрых и разумных и открыл младенцам...»

Лебедев понял Идиота, князя Мышкина, племянник Рамо прекрасно понимает своего собеседника, то есть самого Дидро,— а это не мало. Ни племянник Рамо, ни Лебедев не оказываются просто отрицательными типами,

они, по определению Дидро, «диковинные типы». Дурные качества не вытеснили в них окончательно хороших, положительное в них перепуталось с отрицательным. В их характерах и в их сознании смешались высокомерие и самоуничижение, благородство и низость, здравый смысл и безрассудство, понятия о честном и бесчестном, допустимом и недопустимом. Они не хвастаются добродетельными начатками, вложенными в них природой, но и не стыдятся своих пороков.

«Я был смущен такой пронизательностью и такой низостью,— говорит «я», то есть Дидро, о своем собеседнике,— идеями столь верными и одновременно столь ложными, полнейшей извращенностью чувств, полной гнусностью и столь необычной откровенностью».

Такого же рода «смущение» испытывает временами и Мышкин перед Лебедевым.

Племянник Рамо и Лебедев и отталкивают от себя, и притягивают к себе. К тому же оба героя еще и «забавны» — этим эпитетом пользуются и Дидро, и Достоевский. «В глубине души вы меня презираете,— говорит племянник Рамо,— но я забавляю вас...» И Дидро подтверждает: «Что правда, то правда». В другом месте сам племянник Рамо называет «гримасы» своего лица и «гримасы» своих суждений «з а б а в н ы м и». «В нем много беспорядка,— в свою очередь «сдержанно» замечает князь о Лебедеве...— но среди всего этого замечается сердце, хитрый, а иногда и з а б а в н ы й ум».

Однако «забавность» — это только внешняя форма разбираемых нами персонажей. Их воздействие на окружающую среду неизмеримо значительней, чем простая забава. Дидро пишет, что болтовня, что суждения племянника Рамо, с виду легкомысленные и цинические, а на самом деле проникнутые жизненным опытом и откровенностью, останавливают на себе внимание, «так как резко отличаются своим обликом от других и нарушают скучное однообразие, создаваемое нашим воспитанием, общественными условиями, общепринятыми приличиями. Попадая в компанию, такой субъект, как дрожжи, вызывает брожение и в каждом частично восстанавливает его подлинное лицо. Он встряхивает, возбуждает, заставляет одобрять или хулить, вскрывает истину, позволяет распознавать честных людей, срывает личину с мошенни-

ков,— и вот тогда-то и здравомыслящий человек прислушивается и разбирается в окружающем обществе».

И Лебедев помогает заглянуть за завесу привычной обыденности, и он помогает определять истинную цену людей изображенного в романе общества. Лебедев понял, что отчаяние и предсмертные проклятия Ипполита прикрывают нежную, любящую душу, ищущую и не находящую взаимности. В проникновении в «тайное тайных» Ипполита он один сравнялся с Мышкиным. «Слез своих застыдил!» — прошептал Лебедев после одного из самых жестоких пароксизмов внешнего человеконенавистничества у Ипполита. «Ай да князь! Насквозь прочитал...»

Лебедев раскусил блестящего, образованного, аристократического Евгения Павловича, он один, кажется, кроме Мышкина, почувствовал пустоту его души, фарисейски прикрытую плоскость и жестокость его реплик. Евгений Павлович, в пику нигилистам, повторяет мысль (вычитанную у Страхова), согласно которой человек стремится не только к самосохранению и счастью, но и к саморазрушению и к гибели. «Мысль коварная и насмешливая, мысль шпигующая! — с жадностью подхватил Лебедев парадокс Евгения Павловича,— мысль, высказанная с целью подзадорить в драку противников,— но мысль верная! Потому что вы, светский пересмешник и кавалерист (хотя и не без способностей!), и сами не знаете, до какой степени ваша мысль есть глубокая мысль, есть верная мысль»¹.

Евгений Павлович, как и его прототип Страхов, напоминает о религиозном и философском идеализме, чтобы оправдать существующий общественный строй с бедствиями миллионов, с гибелью от нищеты, от голода, от болезней, от войн, от репрессий. Он полемизирует с утопическими социалистами, он дразнит противников, доказывая, что человек по изначальным свойствам своей природы соглашается на телесную погибель во имя вечного небесного счастья. «Да-с,— продолжает Лебедев,— закон саморазрушения и закон самосохранения одинаково сильны в человечестве! Дьявол одинаково владычествует

¹ Так и чувствуется здесь за завесой художественного рассказа отношение самого Достоевского к Н. Н. Страхову!

человечеством до предела времен, еще нам неизвестного. Вы смеетесь...»

Евгений Павлович смеется потому, что со всем своим идеализмом он является ординарным эмпириком, а Лебедев понимает, как и Мышкин, хотя и с иными чувствами, как действительно противоречива человеческая природа, как испорчена она «накипью веков», социальными несправедливостями, как глубоко коренятся в ней протест, бунт, стремление к борьбе. Лебедев чувствует, что европейский мир, да и Россия, в XIX столетии дошли до грани катастрофы и что освободиться от владычества «дьявола» можно только установлением гармонии и правды на земле. Евгений же Павлович считает идеал «рая на земле» «нигилистическими», разрушительными бреднями. Лебедев скептичен, но его скепсис трагичен, он скорбит, что нет в современном человечестве великой единящей мысли, без которой нельзя преодолеть «дьявола», приостановить действия «закона саморазрушения». Гаером оказывается Евгений Павлович, а не шут Лебедев. И что самое удивительное — ведь Лебедев влияет и на Мышкина, он поправил Мышкина в одну очень важную минуту в романе. Мышкин был свидетелем эпизода Лебедева с племянником Докторенко, картежником, нахалом, обиралой, вымогавшим у своего дяди деньги, да к тому же высмеивавшим тайные — и лучшие — движения его сердца.

Докторенко издевался над молитвой Лебедева за упокой души казненной во время французской революции графини Дюбарри, распутницы и всемогущей любовницы Людовика XV.

Лебедев вскипел:

«И что тебе в том, червяк, что я, ложась на ночь спать, на молитве вздумал ее, грешницу великую, помянуть. Да потому, может, и помянул, что за нее, с тех пор как земля стоит, наверно никто никогда и лба не перекрестил... Ан ей и приятно станет на том свете почувствовать, что нашелся такой же грешник, как и она, который и за нее хоть один раз на земле помолился. Ты чего смеешься-то? Не веришь, атеист. А ты почему знаешь? Да и то соврал, если уж подслушал меня: я не просто за одну графиню Дюбарри молился; я причитал так: «Упокой, господи, душу великой грешницы графини Дюбарри и всех ей подобных», а уж это совсем другое; ибо много

таковых грешниц великих и образцов перемены фортуны, и вытерпевших, которые теперь там мнутя, и стонут, и ждут; да я и за тебя, и за таких же, как ты, тебе подобных, нахалов и обидчиков, тогда же молился, если уж взялся подслушивать, как я молюсь...»

В сердцах Лебедев сравнивает Докторенко с убийцей, вырезавшим семью Жемариных, всех поголовно, включая женщин и детей. «Ну, так вот это подлинный убийца семейства Жемариных, он самый и есть!.. То есть, аллегорически говоря, будущий второй убийца будущего второго семейства Жемариных, если таковое окажется. К тому и готовится...»

Даже кротчайший Мышкин не выдержал безобразной сцены. Он одергивает Докторенко. «Ваш дядя все-таки... не бессердечный же человек», — нехотя заметил князь. Ему этот молодой человек становился весьма противен».

Потом Мышкину все вспоминался, как «вспоминается иногда неотвязный и до глупости надоевший музыкальный мотив, племянник Лебедева, которого он давеча видел. Странно то, что он всегда вспоминался ему в виде убийцы, о котором давеча упомянул сам Лебедев, рекомендуя ему племянника... И какой же, однако, гадкий и вседозвольный прыщик этот давешний племянник Лебедева!»

Однако Мышкин не был бы Мышкиным, если б остановился только на ощущении отвращения и осуждения — к кому бы то ни было, даже к Докторенко. Да и сам Лебедев обернулся к нему новой и неожиданной стороной. Лебедев, шут, пьяница, кляузник и лиходей, молился за графиню Дюбарри, за зубоскала Докторенко, которого он же прежде в нищете вынянчил. «А впрочем, что же я? (продолжалось мечтаться князю) разве он убил эти существа, этих шесть человек? Я как будто смешиваю... как это странно...» Да и Лебедев, топающий на своих детей ногами, «вероятно, их всех обожает. Но что всего вернее, как дважды два, это то, что Лебедев обожает и своего племянника».

Уподобление Докторенко убийце семейства Жемариных — одно из характерных проявлений своеобразного остроумия Лебедева, «сближающего» (выражение Гегеля) понятия. Докторенко ведь при всех своих отрицательных качествах не убийца, и относиться к нему как к

убийце может только такой человек, как Евгений Павлович. Мышкин возвращается к себе самому, к своей природе и к своей миссии. Под влиянием Лебедева он отказывается судить и осуждать даже Докторенко и ему подобных. «А впрочем,— мысленно поправляется Мышкин,— что же он взялся их так окончательно судить, он, сегодня явившийся, что же он произносит такие приговоры? Да вот Лебедев же задал ему сегодня задачу: ну, ожидал ли он такого Лебедева? Разве он знал такого Лебедева прежде? Лебедев и Дюбарри,— господи!»

Если Мышкину суждено спасти неправедный и катящийся к катастрофе мир своей проповедью и своим примером, то он должен спасти, переродить и нравственно воскресить всех без исключения, включая и Докторенко, ибо даже один оставшийся при своем, при старом, Докторенко (подобно джентльмену с насмешливой физиономией в «Сне смешного человека») взорвет установленную с таким трудом и с такими муками гармонию.

4. ДИАЛЕКТИКА И СКЕПТИЦИЗМ

Здесь вместе с Мышкиным мы вступаем в сферу, где Лебедев оказывается уже не похожим на племянника Рамо. Племянник Рамо атеист — Лебедев верит в бога. Племянник Рамо похабник — Лебедев не скабрезен. Племянник Рамо, потеряв жену, не может утешиться, живет монахом и вместе с тем огорчен крахом надежд на богатство, достижение которого он связывал с красотой покойницы. Лебедев, овдовев, тоскует бескорыстно. Племянник Рамо развращает семью, приучая своих детей, живучи с волками, выть по-волчьи. Лебедев пытается в испорченном мире оградить свое потомство от моральной порчи. Племянник Рамо, убедившись в безыдеальности мира, освобождает и себя самого от стеснений, накладываемых идеалом. Рамо смеется и над развращенным обществом, и над наивностью «философов», верящих в разум. Лебедев с не меньшей силой представляет себе извращенность современности, он так же скептически расценивает учение утопистов, как Рамо теории энциклопедистов, но он считает утраченную органическую цельность неизмеримо более ценной и высокой, чем окружающий его хаос.

Племянник Рамо чувствует себя оторванным от исто-

рии, от судеб других людей, он эгоист, замкнутый в круге собственных интересов, он мог бы повторить изречение Людовика XIV: «После меня хоть потоп». Лебедев переживает свою жизнь в связи с движением и распадом времен, для него изолированное и замкнутое в себе существование есть трагедия и ужас, от которых он спасается в шутовство еще в большей степени, чем от униженного своего социального положения: «ибо нищ и наг и атом в коловращении людей»¹.

Дело, однако, не в параллелизме между племянником Рамо и Лебедевым по сходству или контрасту — такая параллель сама по себе мало что дает.

Достоевский не подражал Дидро, он не нуждался в подпорках для своего творчества. Лебедев не списан с племянника Рамо, он обязан своим происхождением собственным замыслам и целям Достоевского, на нем лежит печать его собственного видения мира.

Поясним это примером. Первоначальный толчок музыкальная штучка «беса» Лямшина получила от импровизации «сумасшедшего музыканта» Дидро, но в ней и музыкальная интерпретация этапов революции во Франции, которую Герцен слышал от Таландые, и результаты франко-прусской войны 1870—1871 годов, и, может быть, память о забавах какого-нибудь реального музыкального шутника. Но все вместе приобрело цельность органического и нового качественного синтеза, убедительность непосредственно воспринимаемого эпизода, с непререкаемой эстетической завершенностью включенного в художественную систему всего романа «Бесы».

Нечто подобное, только более важное и значительное, произошло в процессе созидания типа Лебедева.

Деятнадцатый век был для Достоевского критическим веком, утратившим старую веру, старые добродетели, старую устойчивость и не сумевшим ничего предложить взамен. Старые, привычные боги были низвергну-

¹ У Достоевского слово «атом» в применении к человеку обозначало полное его отъединение от людей, от природы, от бесконечности бытия — полное ничтожество. Самоубийца, покончивший с собой от неудовлетворенного самолюбия, от отсутствия денег и т. д., — жертва общественной атомизации, атом. Наоборот, гётевский Вертер, прощающийся перед смертью со звездами, не превращается в атом. «Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он сознавал каждый раз, созерцая их, что он в о в с е н е а т о м...» (11, 146).

ты, новые боги оставались неизвестными, старое единство потеряло свое связующее, регулирующее и освящающее значение — и мир рассыпался на хаос беспорядочных атомов, лишенных какой бы то ни было моральной ценности. Лебедев не мог оставаться верным тому, что ушло, но и не мог исповедовать и то, что не пришло, чего он не знал, чего и вообще-то вокруг него никто не знал.

Лебедев рассказывает «анекдот» о человеке XII столетия, который вследствие тогдашних частых и сильных голодов стал антропофагом, умертвил и съел шестьдесят монахов (монахи были упитаннее!) и шесть младенцев. Никто его никогда не уличал, и он мог бы дожить благополучно до конца своих дней. Но «клиент» Лебедева был религиозен и совестлив, он был убежден, что над всем и над всеми царствует, наблюдает и судит всезнающий и непререкаемый судья, — и вот финал «анекдота»: преступник донес на себя и предал себя в руки правосудия. «Спрашивается, — говорит Лебедев, — какие муки ожидали его по тогдашнему времени, какие колеса, костры и огни? Кто же толкал его идти доносить на себя? Почему не просто остановиться на цифре шестьдесят, сохраняя секрет до последнего своего издыхания? Почему не просто бросить монашество и не жить в покаянии пустынно-ником? Почему, наконец, не поступить самому в монашество?»

Над Лебедевым смеются, его анекдот считают очередным «розыгрышем».

Лебедев парирует насмешки словами, которые мог бы сказать, да и говорил сам Достоевский: «...анекдот мой голая истина. От себя же замечу, что всякая почти действительность, хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее». И сам же разгадывает загадку, заданную его анекдотом: «Стало быть, было же нечто сильнейшее костров и огней, и даже двадцатилетней привычки! Стало быть, была же мысль сильнейшая всех несчастий, неурожаев, истязаний, чумы, проказы и всего того ада, которого бы и не вынесло то человечество без той связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли!» А вот в благополучном и сытом XIX столетии исчезла, истаяла, пропала связующая мысль, цементирующая общество в единое целое и автоматически, серд-

цем, открывающая каждому индивиду, что есть истина и что есть ложь, что есть добро и что есть зло. «Покажите же вы мне,— продолжает Лебедев,— что-нибудь подобное такой силе в наш век пороков и железных дорог... то есть надо бы сказать в наш век паровозов и железных дорог, но я говорю: в наш век пороков и железных дорог, потому что я пьян, но справедлив!»

Как уже было сказано выше, скептицизм Лебедева питался настроениями, родственными настроениям Герцена, навеянным на него, Герцена, впечатлениями капиталистической Европы. Герцен был потрясен и глубоко ранен судьбой революции 1848 года, но он все же не терял всех надежд на будущее.

Но Лебедев был ограничен в своем умственном и эмоциональном кругозоре, он был самоучка — этого не надо забывать. Эгоистическую атомизацию современной жизни он уловил, органическое, цементированное прошлое он находил только в католическом средневековье, мысль о народе никогда не приходила ему в голову, будущее рисовалось ему в мрачных красках — никто не понял предвещаний Лебедева, ни Келлер, ни Евгений Павлович, ни генерал Иволгин. Настоящий пророк, настоящий толкователь Апокалипсиса должен быть величествен, страшен и жечь сердца, «а этот заключает приглашением к закуске».

Единственный, кто отнесся серьезно к «болтовне» Лебедева, был Идиот, князь Мышкин — и поддержал его «с таким отсутствием всякой шутки и насмешки... что тон его, среди общего тона всей компании, невольно становился комическим; еще немного, и стали бы подсмеиваться и над ним...».

В другом месте Мышкин уже сам рассказывает историю молодого боярина Глебова, любовника первой жены Петра I, посаженного на кол и умершего в страшных мученьях, — не переставая восхвалять справедливость и правоту казнившего его царя. Рассказ Мышкина по философско-нравственному смыслу совпадает с «анекдотом» Лебедева.

Мир цивилизовался, не стало людоедов, являющихся с повинной, не стало преступников, признающих на колу правоту вынесенного им страшного приговора. Но мир сошел со своей колеи, а новой не нашел, мир утра-

тил прежние свои аподиктические идеалы, а новых или не выработал, или не распознал. Достоевскому понадобился персонаж, адекватный расползшемуся, обезнадеженному миру, который не судил бы его со стороны как имеющий на то право и власть, а выразил бы его состояние, его распад своей сущностью.

Нити, связывавшие Лебедева с надындивидуальными ценностями, порвались, да и сами они потеряли свою недискуссионность, он оказался в положении, когда сам должен был ориентироваться, без чьих-либо указок, сам должен был определить свое поведение и направить свою судьбу,— а сделать этого он не мог. Он и стал издеваться над всеми унаследованными и вновь возникшими воззрениями, установлениями, поступками своих современников. Лебедев все отверг, все осудил — и критерием своего суда он избрал личные, эгоистические интересы, сознавая, однако, разорванность и неполноценность собственной индивидуальности, вследствие чего и в самом шутовстве своем возвысился и над миром, и над самим собой.

Здесь-то оказалось возможным вобрать в новый образ Достоевского старый образ Дени Дидро. В романе «Идиот» трансформированный племянник Рамо продолжает жить в Лебедеве. Лебедев поглотил племянника Рамо, хотя, как уже было сказано, Лебедев не может быть приравнен к племяннику Рамо, как не может быть идентифицировано синтетическое химическое соединение с одним или даже с несколькими из вошедших в его состав ингредиентов.

Достоевский не уходил от настоящего, Лебедевым он не уводил читателя к Рамо, в «Идиоте» он не поворачивал внимание современников к XVIII веку и к задачам, поставленным или сформулированным Дидро. Достоевский был всецело поглощен сегодняшней болью и сегодняшними проблемами. Он знал: от них нельзя никуда деться, от них невозможно отговориться. Но кто хочет утешать сегодняшние страдания, должен понимать, что они не с неба свалились, что они нарастали веками, что в них накопились мучения поколений, что их неоднократно пробовали лечить и раньше, но ничего путного не добились, что лекарство должно быть найдено такое, какое круто повернуло бы инерцию конкретно-исторического течения времени.

Племянник Рамо — участник диалога, Лебедев — действующее лицо романа. Второе лицо диалога, «я» — это сам Дидро, прямыми словами оценивающий поведение и нравственные качества своего собеседника. Отношение Достоевского к Лебедеву опосредовано сюжетом и смыслом романа в целом, оценочные суждения принадлежат не самому Достоевскому, а Мышкину.

Дидро негодовал, он гневался на племянника Рамо, он восхищался им, жалел его, он был смущен соединением в нем несоединимого — идеями верными и одновременно ложными, трезвостью оценок и гнусностью чувств — и в то же время не мог скрыть в своих репликах оттенка насмешки, в чем и проявлялось не покидавшее его сознание превосходства.

И Мышкин испытывал по отношению к Лебедеву противоположные чувства симпатии и осуждения, притяжения и отталкивания. Однако в отталкиваниях Мышкина от Лебедева не было ни чувства презрения, ни чувства превосходства. Отталкивания Мышкина от Лебедева носили сюжетный характер — Лебедев вмешивался в некоторые интимнейшие его чувства, в которых последний сам боялся себе признаться, князь «отталкивал его не потому, что его презирал, а потому, что тема любопытства его была деликатна. На некоторые мечты свои князь смотрел... как на преступление», и уж не понимавший его Лукьян Тимофеевич принимал сдержанность или скрытность князя за «личное к себе отвращение и недоверчивость».

Отсутствие средостения, или иначе — непреходимой разграничительной черты, между Мышкиным и Лебедевым обогащало созданный Достоевским образ по сравнению с образом, созданным Дидро.

Дидро приходил в недоумение от одной в самом деле характерной особенности племянника Рамо: циническое гаерство, разрушительно-скептическое отношение ко всем нормам и догмам останавливались у племянника Рамо как бы в нерешительности перед величием музыкального искусства. Рамо издевался над музыкантами и музыкальными критиками, с юродской трезвостью скорбел о себе как музыканте-неудачнике, но музыка сама по себе была для него непререкаемой ценностью. Наличие во всеразлагающем шутовстве племянника Рамо уважения к музыке как к твердому и неразложимому ядру в

зыблющейся действительности придает его образу добавочную сложность и даже приподнятость и в известной мере объясняет своеобразную симпатию, которую он рождает у своего собеседника — у Дидро. Дидро не переставал удивляться: «Как могло случиться, что при таком чутье, при столь большой восприимчивости к чарам музыкального искусства вы так слепы к красотам морали, так нечувствительны к прелестям добродетели?»

Дидро заметил во взглядах и в жизни племянника Рамо существенное зерно (и это делает честь его зоркости), проросшее и развившееся в учениях «чистого искусства» в следующем, XIX веке и продолжающее жить и в XX,— убеждение в независимости будто друг от друга эстетики и этики, сферы красоты и практической деятельности (Флобер, Уайльд, декаденты европейские и русские). Наследники племянника Рамо по линии самодовлеющего эстетизма бравовировали, так же как их предок, безнравственностью, «демонизмом» личного поведения, что вызвало, как известно, энергичную отповедь Толстого.

В романе Достоевского не видно, чтобы Лебедев специально задумывался над проблемами искусства, литературы и их отношения к жизни. Но он знает, любит и хранит у себя дома сочинения Пушкина, и в отношении его к Пушкину проявляется непосредственное убеждение, что поэзия нравственна, что лира Пушкина родственна еще органически цельному миру. Лебедев не участвует в спорах о русской литературе, возникающих хотя бы в связи с разглагольствованиями Евгения Павловича, и все же Лебедев уже в этом пункте шире племянника Рамо.

В диалогах «Племянника Рамо» заключены несомненные черты диалектики. Они выражаются в указании на зависимость цинизма Рамо от среды, от ее социального и политического устройства, от ее обычаев и нравов, в понимании относительности нравственных понятий, во взаимопроникновении нравственного и безнравственного, в переходе одного в другое. Однако мнения и рассуждения племянника Рамо отрезаны от истории, его психологическая и понятийная диалектика разыгрывает свои переходы в пределах современного ему общества, в горизонтальном разрезе данного периода, и в этом смысле мы можем сказать, что она носит пространственный характер.

В «Идиоте» история существует — в сжатом, в вобран-

ном виде, но все же существует. Лебедев «проглотил» племянника Рамо и этим в своеобразной форме выразил связь, существующую между поколениями в неодолимой смене столетий.

Диалектика мнений и рассуждений Лебедева разыгрывает свои игры во времени, по вертикали, в зависимости от философии истории, которой его «снабдил» Достоевский, от его взгляда на судьбы культуры, на процесс упадка религии и на вытеснение ее материалистической наукой. В XII веке нравственность носила абсолютный, недискуссионный характер, это в прогнившем, «упревшем» XIX веке пропала граница между нравственным и безнравственным, что должно привести человеческое общество или к гибели, или к радикальному переустройству.

В диалоге «я», то есть сам Дидро, отводит себе, по определению Гегеля, роль «честного сознания», которое не может преодолеть метафизической границы, существующей между ним и его собеседником, племянником Рамо. Положительный, оптимистический и твердый моральный кодекс Дидро внеположен «идеалу» племянника Рамо, между ними нет мостов.

Так на это смотрел и Достоевский как публицист, как историк общественного сознания. В «Дневнике писателя» за 1876 год он писал об атеистах XVIII столетия, противопоставлявших отвергнутым верованиям бескомпромиссную приверженность к вновь выработанным убеждениям, к вновь выработанной «вере»: «Вспомните прежних атеистов: утратив веру в одно, они тотчас же начинали страстно верить в другое. Вспомните страстную веру Дидро, Вольтера...» (11, 146).

В черновых записях Достоевского диаметрально-метафизическая противоположность между философскими убеждениями энциклопедистов и разорванным сознанием типа племянника Рамо или Лебедева выражена еще резко. «Если не религия, но хоть то, что заменяет ее на миг в человеке,— набрасывал Достоевский.— Вспомните Дидро, Вольтера, их век и их веру... О какая это была страстная вера. У нас ничего не верят, у нас *tabula rasa*. Ну хоть в Большую Медведицу, вы смеетесь — я хотел сказать хоть в какую-нибудь великую мысль»¹.

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 367.

Страстная убежденность Дидро в новой «вере» выражена в «Племяннике Рамо» особенно рельефно. В этом произведении каждому скользкому, скептическому и «свинскому» суждению племянника Рамо противопоставлена ясно сформулированная, твердая и непререкаемая позиция «я», то есть самого Дидро. Возможно, таким образом, что в приведенных словах Достоевский подразумевал и «Племянника Рамо», может быть даже «Племянника Рамо» в первую очередь.

Однако и Гегель, и Маркс, чрезвычайно ценившие Дидро и восторгавшиеся «Племянником Рамо», все же считали, что *честное сознание*, относящееся к каждому полюсу диалога французского философа как к «постоянной сущности», приходит к «необразованному безмыслию». «Спокойному сознанию, которое честно сводит мелодию добра и истины к одинаковым тонам, то есть к единой ноте», речь племянника Рамо представляется «бредом мудрости и безумия и т. д.»¹. На самом же деле разорванное сознание содержит в себе понимание извращения и мира, и субъекта, «извращение всех понятий и реальностей, всеобщий обман самого себя и других; и бесстыдство, с каким высказывается этот обман, именно поэтому есть величайшая истина...»² о действительности, попавшей в неумолимые тиски жестокого кризиса.

Любопытно отметить, что (случайно, конечно) Достоевский перечитывал Дидро в то же самое время, когда Маркс и Энгельс обменивались мнениями о «Племяннике Рамо».

Достоевский-художник неизмеримо шире, глубже и интуитивнее Достоевского-публициста. В «Братьях Карамазовых» он видит возможность перевоплощения Алеши с его жертвенной и действенной натурой из подвижника религиозного в подвижника атеистического, столь же нравственного и чистого. Едва только Алеша, сказано в «Братьях Карамазовых», «поразился убеждением, что бессмертие и бог существуют, то сейчас же естественно сказал себе: «Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю». Точно так же, если б он порешил, что бессмертия и бога нет, то сейчас бы пошел в

¹ Письмо Маркса Энгельсу от 15 апреля 1869 года. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 32, стр. 242.

² Там же.

атеисты и социалисты», — и в обоих случаях ему казалось бы даже странным и невозможным жить по-прежнему.

Но в «Дневнике писателя» Достоевский отнесся отрицательно к непочтительному Коронату, герою одноименного очерка Щедрина. Непочтительный Коронат — это самоотверженный юноша, отрекшийся от старого мира и ушедший в революционную практику с ее неизбежной развязкой на каторге или эшафоте, то есть именно вариант атеистического и социалистического Алеши Карамазова. Однако, выступая в качестве публициста, Достоевский нашел в непочтительном Коронате одну только неразвитость, дикость и даже «полное свинство» (11, 146; далее следует уже известный нам текст о Дидро и Вольтере). Тем большее значение приобретают та широта и свобода, с которыми Достоевский-художник формировал образ Лебедева. Достоевский, правда, не сделал Лебедева атеистом, но в Лебедеве очень много того, что он так красноречиво именовал «полным свинством».

И все же в романе своем Достоевский не удовлетворился тем, что Гегель и основоположники марксизма определили как метафизику «честного сознания». Достоевский-художник вложил в Лебедева понимание эпохи, и в соотношении Лебедева и племянника Рамо сказалась соотносительность двух эпох европейского и русского сознания.

Племянник Рамо все отвергает, со всего сдирает позолоту, все сваливает в одну кучу, все кладет к подножию своего почти что животного эгоизма. Его возмущение, его насмешки возвышают его над миром, но именно его, только одного его, его единичную индивидуальность.

Племянник Рамо не стремился оздоровить действительность, он не требовал от общества справедливости. Дидро своим «Племянником Рамо» отрицал и обличал во имя идеала, он добивался утверждения сдвинутой добродетели, воцарения новой нравственности. «Честное сознание» в самом Дидро возвышалось до уровня разума, до понимания интересов целого, до того, что получило название «разумного эгоизма» и продолжало жить в Фейербахе, в Чернышевском и их последователях.

Племянник Рамо осуждал других, чтобы воспользоваться благами, принадлежащими другим, чтобы оборотить, возвысить и укрепить свою самодовлеющую личность. Дидро осуждал пороки других, чтобы всех сделать лучшими, он бичевал общество, чтобы революционизировать его, чтобы сделать возможными всеобщую справедливость и всеобщее счастье.

Лебедев у Достоевского так же, как племянник Рамо у Дидро, улавливал, что извращение, охватившее общество, носит всеобщий характер. Он также сводил воедино понятия и мысли, противоположные друг другу, исключаящие друг друга по традиционному пониманию, да и по первоначальному своему существу. Его речи, как и речи племянника Рамо, представлялись окружающим вздорной болтовней. Но показ и обличение всюду господствующих обмана, продажничества, бесстыдства, подстановки одних понятий вместо других оказывались величайшей истиной о сущем. Племянник Рамо и Лебедев остроумны, но остроумие их окрашено в различные тона. Рамо саркастичен, уверен и порою даже весел — Лебедев саркастичен, но горек и даже скорбен.

В этом различии остроумия двух персонажей сказалось различие не только двух авторов, но и двух эпох.

Дидро был уверен, что впереди «Америка», что царство разума вот-вот восторжествует и утвердится уже окончательно в недискуссионных гармонических формах. А Достоевский уже знал, что представляет собой открытая «Америка», к чему привели смена классов, сдвиг власти, победа буржуазии, террор, эпопея Наполеона, в чем реально выразилось торжество просветительского разума. Остроумие Лебедева родственно остроумию «Зимних заметок о летних впечатлениях», в которых Достоевский свел и столкнул между собой представления просветителей о свободе, равенстве и братстве с тем, как лозунги эти стали выглядеть на деле, в грязной капиталистической практике.

Племянник Рамо не задумывался о будущем, Дидро представлял себе будущее в розовом свете. То, что для племянника Рамо было настоящим, для Лебедева стало прошедшим. Настоящим для Лебедева было то, что Дид-

ро, добросовестно заблуждаясь, рисовал себе в виде упорядоченного грядущего. Перед самим же Лебедевым идеал будущего предстал в учениях и программах утопистов — утописты-то и разворачивали перед Лебедевым картины будущего.

И слабость, и своеобразная сила Лебедева состояла в том, что он не смог поверить в утопии. Слабость — потому, что за иллюзорной и даже фантастической формой он не разглядел в них прорастающего, единственно возможного в новое время всеобщего идеала, ступени к научному социализму; сила — потому, что в утопиях он не нашел того, чего там действительно не было: реальной основы, гарантирующей их осуществление. Лебедев увидел в утопиях повторение на видоизмененной основе тех же самых обещаний, которые давались «философами» XVIII века, и Дидро в том числе, и которые столь зловещим образом были перекорены историей.

Племянник Рамо не задумывался о прошлом, предшествовавшем веку абсолютизма и просвещения, о средневековье, сплоченном не поколебленной еще религией с ее обещаниями загробной справедливости. Дидро смотрел на средние века как на века тьмы, заблуждения, невежества и несчастья. Лебедев реабилитировал средневековое прошлое с его патриархальной цельностью и авторитарной регламентированностью. Сравнивая хаос, «беспорядок», создаваемый капиталистической борьбой за существование, он отдавал предпочтение идеализированному средневековью, но он знал в то же время, что оно утрачено окончательно и безвозвратно. Неверие в утопии, понимание их бессилия, страх перед революцией, отрыв от народной среды и неспособность соединиться с шествующим вперед, прогрессирующим, борющимся народом делали для него будущее уж совершенно безнадежным. Он предчувствовал, что мир идет к «катастрофе», еще более грандиозной, чем в конце XVIII века. Поэтому-то он и молился за Дюбарри, за всех тех, у которых «фортуна» столь неожиданно преломилась и еще преломится в предстоящие сроки.

Ожидание «катастрофы» ввергало его в апокалиптическое отчаяние. Но так как он хотел жить и ему надо было как-то жить, то в существовании своем он руководился теми же прагматическими и безнравственными правилами, по которым жил племянник Рамо.

5. ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ИДЕАЛ

Творческое использование образа-предшественника, образа племянника Рамо, стало возможным для Достоевского вследствие его отношения к времени, благодаря его художественному переживанию времени, на основе его метода воспроизведения времени в искусстве.

Прошлое не было для Достоевского областью, подведомственной только историкам. Со специфически художественной точки зрения Достоевского историк-рутинер был лишен возможности понять актуальность прошедшего. Специалист мог достичь многого в восстановлении прагматической последовательности событий, обстановки, в которых они совершались, мог рассказать биографии и обрисовать характеры сошедших уже с арены деятелей, он мог проникнуть в причины, вызвавшие те или иные последствия в исследуемых хронологических пределах. Историк мог красочно и убедительно нарисовать картину александрийского периода античной цивилизации, но он был бессилён показать, как, в каких трансформациях, в каких лицах, век Клеопатры продолжал жить в Петербурге XIX столетия,— на это способен был гений Пушкина.

Тем более недавнее прошлое не становилось для Достоевского утраченным временем, восстанавливаемым только в памяти вспоминающего субъекта, как у Пруста, например. Прошлое продолжает существовать, оно длится, но особым образом, не рядом, не одновременно с настоящим, а входя в настоящее. Прошлое объективно, оно реально, оно действует уже по одному тому, что передает свои неразрешенные задачи катящемуся вперед, наступающему новому времени. Прошлое накапливается, настоящее интенсифицируется, потенцируется прошлым¹. Кризис европейской цивилизации, обнаружившийся в XIX веке, несет в себе, по художественному мировосприятию Достоевского, и неразрешившиеся муки потерпевшей крушение античной цивилизации, и горечь разочаро-

¹ О художественном времени в произведениях Достоевского см. в наших работах: «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова». М., «Советский писатель», 1970, глава — «Время», стр. 255—372; «Достоевский-художник». М., «Советский писатель», 1972. Этюд «Мир и Лицо в творчестве Достоевского», глава «Мир», стр. 123—139.

ваний, принесенных неосуществившимися обетованиями Евангелия, и изумление и боль, испытанные европейским человечеством, когда оно разглядело, во что вылились на практике многообещающие лозунги французской революции,— Достоевский чувствовал, что помноженные или даже возведенные в степень противоречия столетий готовят неслыханный, непредвидимый по своей силе взрыв.

В своеобразной концепции времени, выработанной Достоевским-художником, жило сознание закономерности сущего. Вспомним слова: «...всякая почти действительность имеет непреложные законы свои». Вульгарному сознанию неожиданное, невероятное, неправдоподобное кажется случайным, беспричинным. Достоевский же считал, что именно сквозь невероятное и неправдоподобное, разрывающее монотонность обыденности, как сквозь «щели», прорываются наружу и дают себя «подсмотреть» управляющие миром надындивидуальные законы.

Свойственное искусству Достоевского художественное время выражается, однако, не только в общей атмосфере создаваемого произведения, в его философии, в разлитом на его страницах настроении. Оно сказывается в ситуациях и образах его повествований. В Раскольникове есть и Демон, и Печорин, в Соне Мармеладовой, даже в Дунечке проявляются черты первых христианских мучениц. В Мышкине живут и пушкинский Гасуб, и пушкинский рыцарь бедный, и Пиквик, и Дон-Кихот, и «пророки» XIX века — первые утописты. В образах и деятельности некоторых утопистов Достоевскому чудилось повторение, в новых условиях и на новой основе, реформационной проповеди Христа,— вот Мышкин и стал князем-Христом, приехавшим в вагоне третьего класса в северный и пасмурный капиталистический Петербург.

В отношении к настоящему как потенцированному времени, включающему в себя неизжитое прошлое, и к современным типам как к носителям предшественников из прошлых поколений Достоевский был не совсем одинок.

Сошлемся на «Медного всадника», «Египетские ночи», на «Каменного гостя» Пушкина, даже на его оду «Вольность» и «Путешествие из Москвы в Петербург», вобравшие в себя «Вольность» и «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, и еще на «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина или на трансформа-

цию грибоедовского Молчалина в персонаж щедринского цикла «В среде умеренности и аккуратности».

Художественное время Достоевского показывает, какие огромные возможности таятся в реализме и каким оригинальным и могучим реалистом был в своем искусстве Достоевский. При религиозно-мистическом или мистико-идеалистическом подходе к творчеству Достоевского его произведения с их сюжетным действием оказываются вне времени, а его герои и персонажи — вне генетических и каузальных категорий.

Достоевский придавал огромное значение характерам. «NB. Все дело в характерах», — есть у него запись (XI, 58). Достоевский был великим психологом, он обладал даром как бы непосредственного видения внутренней жизни человека — во всем этом сказывался гений, но не было ничего мистического. А Вячеслав Иванов писал о проникновении Достоевского «в чужое Я», о «его переживании чужого Я, как самобытного, беспредельного и полновластного мира, содержащего в себе постулат бога, как реальности реальнейшей всех этих абсолютно реальных сущностей, из коих каждой он говорил всею волею и всем разумением: «Ты еси»¹.

«Ты еси» — означало по Вячеславу Иванову, что действующие лица романов Достоевского не являются объективной данностью, что они существуют вне закономерных связей. Каждый герой Достоевского, полагал он, обладает первосущностью платоновской идеи, не только равноправен, но отъединен, неслиянен, независим по отношению к другому такому же герою, солиптичен по своей природе. «Постулат бога» ведет к чуду, преодолевая земное «начало индивидуации», устраняя авторскую волю и авторское отношение к действующим лицам, утверждая их метафизическую природу и создавая возможность общения между «неслиянными» солиптическими по природе своей духовными единицами.

Герои романов Достоевского выступают «таким образом, — умозаключает Вячеслав Иванов, — не как неустойчивые и вечно-изменчивые явления, но как первичные, вневременные ноумены»².

¹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. «Мусагет», 1916, стр. 36.

² Там же, стр. 44.

Вячеслава Иванова повторяет Н. Бердяев: Достоевский — художник не лиц, наделенных или охваченных идеями, а самих идей, «идеи играют огромную, центральную роль в творчестве Достоевского»; «не менее Платона признавал он определяющее значение идей». Н. Бердяев считал, что отношение к Достоевскому как к предстателю униженных и оскорбленных, как к гуманисту, или как к жестокому таланту, или как к певцу подполья, или как к гениальному психологу, или как к создателю типов, или как к реформатору романной формы не позволяет проникнуть в природу его творчества. «В творчестве его,— писал он в противоречии с текстами писателя,— нет ничего эпического, нет изображения объективного быта, объективного строя жизни, нет дара перевоплощения в природное многообразие человеческого мира...»¹ «Его творчество есть знание, наука о духе»,— а дух существует вне пространства, вне времени, вне законов; в духе нет никаких противоречий. Бердяев так и пишет: «Он осуществляет принцип *coincidentia oppositorum*»², то есть внепространственное, вневременное, внереально-человеческое совпадение в единой точке неборющихся противоположностей.

Для Достоевского же воплощение, преодоление абстрактности, выход за пределы чистой идеи, чистого голоса являлось критерием художественности. Вводя в первоначальный замысел «Бесов» Ставрогина, он обрадовался и записал дату и поставил два раза NB, когда убедился, что нового героя (и его спутницу) можно показать действительно как живые лица:

«Князь и воспитанница.

NB. Есть возможность сделать эти лица во плоти, а не идеями только» (XI, 196).

Читая Достоевского, мы проникаем в идеи, в страсти, в «идеи-чувства», в волю его персонажей, в сцепление их характеров, в борение их целей, в сжатый, концентрированный, но подчиненный времени сюжет, следим за искусно сплетенными фабульными нитями, а смысл написанного возникает перед нами из синтетического и органического всецелого единства произведения. В интерпре-

¹ Николай Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923, стр. 7, 8, 17.

² Там же, стр. 10.

тации же Бердяева, так же как Вячеслава Иванова, живая художественная плоть повествования Достоевского превращается в собрание вневременных контуров, очерчивающих пустоту и двигающихся по внеавторской, божеской воле.

Любая модификация иваново-бердяевской концепции творчества Достоевского, любая ее фразеологическая вариация, даже освобожденная от религиозной лексики, не может избавиться от ее коренного порока — ирреалистического толкования художественного мира Достоевского, как внесоциального, внехарактерного, внесобытийного, внесюжетного — как вневременного, в котором «время... как бы стоит»¹.

Современного читателя могут смутить термины «реализм», «трагедия», используемые Вячеславом Ивановым и Н. Бердяевым для оценки творчества Достоевского. Реализм неотделим от предпосылки времени и пространства как действительно существующих категорий, трагедия предполагает людей во плоти и крови и непременно противоречие и конфликт, возникающие в определенное время, в закономерно сложившейся обстановке и ведущие к неожиданным, но реальным последствиям. Но у В. Иванова и Н. Бердяева слова эти имеют иной и даже совершенно противоположный смысл по сравнению с современным словоупотреблением. И Иванов, и Бердяев взяли свою терминологию из средневековой схоластики — они и не скрывают этого. Одно из направлений средневековой схоластики считало реальными и только вневременные общие понятия, идеи, а не природный и вещный мир, не людей в их земном существовании — за ним и закрепилось в истории схоластической философии наименование «реализма» (схоластического. — В. К.), а за его приверженцами — «реалистов» (как представителей определенной школы схоластиков. — В. К.). Наоборот, то направление в схоластической философии, которое отрицало реальное существование общих понятий, именовалось номиналистическим, или идеалистическим, по словоупотреблению Вяч. Иванова. Под трагедией Вячеслав Иванов подразумевал не определенный литературный жанр, как он сложился на протяжении веков, а мистический и вневременный акт выбора духом бытия

¹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи, стр 41.

в боге или бегства от бога¹. Это в трагедии «время стоит», доказывал он, трагедия «поле, где встречаются для поединка, или судьбища, бог и дьявол». «Идеалистической (то есть в смысле, обратном нашему словоупотреблению, то есть реалистической.— В. К.) трагедии быть не может». Термин «роман-трагедия» равнозначен в устах Вячеслава Иванова средневековому термину «мистерия». По существу, Вячеслав Иванов считает романы Достоевского «романами-мистериями». А «посредством понятия вины,— развивает он свои мысли,— все трагическое в искусстве погружается в область, внеположную искусству», то есть в безобразный, внепространственный, вневременный ноуменальный мир².

Иваново-бердяевские «реализм» и «трагедийность» не только не объясняют сущности творчества Достоевского, они выводят произведения великого художника не только из времени, но фактически и вообще за пределы искусства. М. Бахтин указал на произвольность и неверность ивановского термина.

«Данное Ивановым,— писал он,— основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам неверным. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле»³. И в самом деле — романы Достоевского являются романами-трагедиями в совершенно ином смысле, не имеющем ничего общего с трактовкой Вячеслава Иванова⁴. Но М. Бахтин, последователь Вячеслава Иванова, критикует только один его термин с точки зрения своего разделения произведений словесного искусст-

¹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи, стр. 40, 42, 44, 45.— Символисты и декаденты, в среде которых зародилась схоластическая трактовка творчества Достоевского, отдавали себе полный отчет в философском происхождении и философском смысле применявшейся ими псевдоэстетической и псевдолитературоведческой терминологии. «Суть ивановского реализма,— вспоминал Андрей Белый,— стала «вещью» схоластика Ансельма Кентерберийского, от нее веяло средневековым склепом... метафизический реализм — подмена одного реализма другим» (А. Белый. Между двумя революциями. Издательство писателей в Ленинграде, 1934, стр. 215).

² См.: Вячеслав Иванов. Борозды и межи, стр. 40, 44, 45.

³ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе. М., «Советский писатель», 1963, стр. 13.

⁴ См. об этом нашу статью «Мир и Лицо в творчестве Достоевского» в книге «Достоевский-художник» (М., «Советский писатель», 1972).

ва на «полифонические», в которых нет «упорядочивающего» авторского голоса, и «обычные», «монологические», которыми управляет авторская воля. М. Бахтин уловил, что художественное время Достоевского носит особый характер, однако и по его мнению Достоевский вывел свой художественный мир за рамки времени и сосредоточил его преимущественно и даже почти целиком в пространстве. Достоевский, пишет он, «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени». Достоевский самые этапы времени «стремился воспринять в их *одновременности*, драматически *сопоставить и противопоставить* их (согласно «божественной» логической формуле *coincidentia oppositorum!* — В. К.), а не вытянуть в становящийся ряд...». Достоевский упорно стремится «видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени»¹. Но вневременное пространство имматериально, это та же вечность, в которой «нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияния среды, воспитания и пр.»². Содержание мира Достоевского и вводится М. Бахтиным в вечность — «оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует»³, а это и значит, что времени нет.

Вечность, в которой все сосуществует в застывшей нулевой неподвижности, вечность, которая стоит, — чисто мысленная категория, не имеющая ничего общего с реальной вечностью, как наполненной бесконечностью текущего, движущегося времени. Такая вечность изъята из развивающейся действительности, из истории, она сконструирована как противоположность физическому времени, это религиозная в итоге вечность того же В. Иванова, фидеистов, идеалистов, экзистенциалистов, обиталище бога и ангелов.

Для читателей, уже давно не обращающихся к богословским суждениям, превращение потока времени с его прошедшим, настоящим и будущим в недвижно «стоящий» мир, может показаться рафинированной и оригинальной философской конструкцией. На самом деле она

¹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 38.

² Там же, стр. 40.

³ Там же, стр. 39.

взята из общераспространенных и даже трафаретных религиозных представлений. Дон-Кихот, которого Сервантес сделал простодушно-правоверным католиком, вразумляет Санчо Пансу: для бога «не существует ни прошлого, ни будущего, для него — все настоящее», — а разговор между Рыцарем печального образа и его оруженосцем происходил в начале XVII столетия.

Как мыслитель так или иначе религиозный Достоевский верил, что «есть будущая райская жизнь» (есть «тот свет»), с достижением которой человек «окончивает свое земное существование», перестает быть человеком и даже теряет имя человека. Достоевский определяет вечное, вневременное существование отрицательно, фактически как пустоту: вне времени человеку «не надо будет жить», и не нужно будет, естественно, продолжение рода человеческого в детях: «не женятся и не посягают, — а живут как ангелы божии» — «ибо не для чего; развиваться, достигать цели, посредством смены поколений уже не надо»¹.

В романном искусстве Достоевского, в «Бесах», к такому заключению пришел Кириллов. «Я думаю, — говорит он, — человек должен перестать родить. К чему дети, к чему развитие, коли цель достигнута? В Евангелии сказано, что в воскресении не будут родить, а будут как ангелы божии».

Достоевский привел Кириллова к той же мысли, что выражена в отрывке «Маша лежит на столе...», но иным, бунтарским, богоборческим путем. Достоевский относился к Кириллову очень серьезно и очень сочувственно. В черновых записях к «Бесам» читаем: «В Кириллове народная идея — сейчас же жертвовать собою для правды... Жертвовать собою и всем для правды — вот национальная черта поколения. Благослови его бог и пошли ему понимание правды. Ибо весь вопрос в том и состоит, что считать за правду» (XI, 303). И тем не менее Достоевский-художник осудил Кириллова со всеми его взглядами, в том числе и с его отношением к вечности, — он сделал Кириллова самоубийцей.

Одним из мотивов, заставлявших Достоевского искать убежища в религии, был страх смерти и жажда личного бессмертия. Но как художник он ничего не мог взять из

¹ Отрывок «Маша лежит на столе...». «Неизданный Достоевский», стр. 173.

абстрактного, вневременного, внепространственного «бытия».

Включение художественного мира Достоевского во вневременную, метафизическую вечность не соответствует ни текстам, ни смыслу его произведений, да и самознанию его как х у д о ж н и к а.

Все произведения Достоевского, все его романы, все герои взяты из развивающейся, борющейся, стремящейся земной жизни, вне времени немыслимой и непредставимой.

Достоевский в своих произведениях ведет точный счет времени, «хронологии» (XI, 94) — по дням, часам и даже минутам, нередко отмечая его боем часов. Время в произведениях Достоевского существует с историческим «адресом», с ясным различием «до» и «после», не формально, а наполненно, притом таким образом, что если убрать наполнение, содержание, то исчезнет и неразрывно связанное с ним время — останутся нуль, пустота, неподвижная метафизическая вечность, в которой и искусства нет, да и не может быть.

Достоевский-художник, в отличие от приведенной выше записи, очень серьезно считается со сменой поколений. В «Идиоте» подчеркнуто, что Мышкин является последним отпрыском древнего княжеского рода, упоминаемого в истории Карамзина. В романе этом важное значение приобретает различие, существующее между Епанчиными-родителями и Епанчиными-дочерьми, между генеральской четой Иволгиных и их чадами. Сюжет «Бесов» невозможно себе и представить без сравнительной характеристики и без генетической связи между Верховенским-отцом и Верховенским-сыном. «Он для встречи *двух поколений все одних и тех же западников*, чистых и нигилистов», — мотивирует Достоевский ввод в роман Верховенского-отца (XI, 68).

Роман «Подросток» Достоевский сам называл своими «Отцами и детьми». Соотношение и коллизии Карамазова-отца и Карамазовых-сыновей также относятся к теме смены поколений.

Дети в романном мире Достоевского художественно и семантически необходимы. Отношение к детям в нем — мерило нравственных качеств и отдельных героев, и целых общественных формаций. Коля в «Идиоте» не «посредник», не мальчик для поручений, а персонаж, несущий

щий и выполняющий свою самостоятельную миссию. Положительный герой «Бесов» Шатов встречает вернувшуюся к нему беременную жену смягченный и просветленный, с «каким-то небывалым сиянием в лице». Без детей, без «мальчиков», не могут быть «Братья Карамазовы», они, дети, создают развязку романа и образуют переход ко второму и главному, оставшемуся ненаписанным произведению, в котором выросший и развившийся Алеша должен был стать центральным лицом. Достоевский и в жизни, и в творчестве своем относился к детям как к цвету и оправданию живой жизни. Творчество его посвящено жизни, а не смерти, утверждению не абстракции смерти, а конкретности противоречивого бытия. В том же отрывке «Маша лежит на столе...» он поясняет, что действительная, единственно реальная «история как человечества, так отчасти и каждого отдельно есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели»¹. Развитие, борьба, стремление и достижение цели создают атмосферу романов Достоевского, и возможны они не в неподвижной схоластической «вечности», а в определенных моментах напряженного потока бесконечного реального времени.

Художественное время не надо, да и нельзя прямым образом сводить к космическому или общественно-историческому времени. Художественное время обладает своей особой эстетической качественностью, разной у разных художников, у разных школ.

Возможность и необходимость эстетической концепции времени (как и пространства) создается уже одним тем, что искусство — это сокращенная и преображенная вселенная. Объективно наполненное время преломляется у художника через стихийную или осознанную философско-эстетическую концепцию, в своеобразные, но тем не менее реалистические формы².

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 173.

² «Искусство,— писал Белинский,— есть воспроизведение действительности, повторенный, как бы вновь созданный мир... Может ли поэт не отразиться в своем произведении как человек, как характер, как натура — словом, как личности! Разумеется, нет, потому что и самая способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение натуры поэта» (В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 305), «Литература — это, так сказать, сокращенная вселенная» — вполне в духе Белинского формулиро-

Художник видит трансформированно, сохраняющаяся чувственная наглядность действительности обнаруживает у него, вследствие особых художественных средств выражения, свой глубинный смысл. Достоевский формулировал:

«Художественностью пренебрегают только лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, *проводя лишь мысль*, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие...»¹.

Вобранное, конденсированное, потенцированное время романов Достоевского преодолевает «выпуклость картин и образов» косность и инерцию «незаметливости». Читая Достоевского, мы всем существом своим чувствуем, что воспроизведенная и пересозданная им кипящая жизнь несет с собою свое прошлое — субстанционально-материально, идеологически, образно. Это и делает возможным новую жизнь старого типа, и не обязательно в пределах «царства» одного и того же автора. Тип, воплощенный в слове одного и даже уже умершего художника, может явиться вновь в творчестве другого художника спустя десятилетия и даже столетия, не повторяясь, конечно, а модифицированно, на новой ступени своего развития, как племянник Рамо в Лебедеве. Или иначе: новый художник может творчески воспользоваться старым типом (иногда сохраняя и имя его)², чтобы показать, как сегодняшний день несет в себе день вчерашний и позавчерашний, не как механический груз, а в самой материи и структуре образа. Время движется, переваливая через качественные пороги, образуя «узлы», старое время становится настоящим, входя в обогащенное и усложненное

вал Щедрин (Полное собрание сочинений, т. 14. М., «Художественная литература», 1972, стр. 523). Подробнее см. в книге В. Я. Кирпотина «Философские и эстетические взгляды Салтыкова-Щедрина». М., Госполитиздат, 1947, глава «Качественное своеобразие искусства»).

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 376.

² Так, Щедрин многократно заставлял действовать в своих произведениях героев Грибоедова, Тургенева, Гончарова, Островского. Так, Дон-Жуан, Гамлет, Фауст, лицемеры, скупцы и т. д. и другие «мировые образы» становятся героями произведений разных художников разных стран и разных эпох.

настоящее, а последнее в свою очередь несет в себе будущее.

Вбирание прошедшего становится возможным благодаря опосредованной связи реалистического искусства с объективными историческими процессами, с объективным историческим временем.

Человечество и составляющие его народы неизменно, всем фронтом своим, двигаются вперед — где плавно, где скачками, а где и обходами. Однако какое бы мы ни взяли общество, в каждый данный момент своего существования оно несет в себе остатки прошлых «укладов», через которые, казалось бы, оно уже прошло, и зачатки новой, высшей ступени развития, зачатки своего будущего.

В каждый данный момент в сложном, непокойном, противоречивом и чреватом взрывами синтезе существуют одновременно три действительности: настоящая, прошлая и будущая. Это понимал и Достоевский.

Славянофилы считали эпохи непроницаемыми. Они относились к петровским и попетровским новшествам как к искусственным насаждениям. В некоторых западниках Достоевского поражала детская уверенность в том, что прошлое можно сбросить с плеч истории, по щучьему велению.

«Да, конечно,— писал он, может быть и несколько утрировано, о русском XVIII веке,— тогда нам легко давалась Европа, физически разумеется, нравственно-то, конечно, обходилось не без плетей. Напяливали шелковые чулки, парики, привешивали шпаженки — вот и европеец. И не только не мешало все это, но даже нравилось. На деле же все оставалось по-прежнему: так же, отложив книжку французских анекдотов в сторону и сняв очки, расправлялись со своей дворней, так же патриархально обходились с семейством, так же драли на конюшне мелкопоместного соседа, если сгрубит, так же подличали перед высшим лицом» («Зимние заметки о летних впечатлениях»).

Достоевский художественным чутьем, своим художественным восприятием времени предвосхитил вывод, к которому пришел после долгих изучений талантливый историк.

«Теперь стали думать,— писал В. О. Ключевский,—

чему может научить нас наше прошлое, когда мы порвали с ним всякие связи, когда наша жизнь бесповоротно перешла на новые основы? Но при этом был допущен один немаловажный недосмотр. Любуясь, как реформа (петровская.— В. К.) преображала русскую старину, недоглядели, как русская старина преображала реформу».

Как художник Достоевский улавливал вобранность, конденсированность времени не столько в экономических укладах, сколько в культурных и нравственных формациях, в людях, в поколениях, в человеке, в персонаже, в герое произведения. Ни поколение, ни отдельный человек не разрушаются насовсем, а сохраняются в смене, в детях: «...человек, как физически рождающий сына,— рассуждал он,— передает ему часть своей личности, так и нравственно оставляет память свою людям... то есть входит частью своей прежней, жившей на земле личности в будущее развитие человечества. Мы наглядно видим, что память великих развивателей человека живет между людьми (равно как и злодеев развитие), и даже для человека величайшее счастье походить на них. Значит, часть этих натур входит и плотью и одушевленно в других людей»¹.

Достоевский творил в сложную эпоху. На Западе капитализм торжествовал, капитализм победоносно вторгался и в русскую действительность. Буржуазные идеологи были убеждены, что в капитализме человечество достигло наилучших условий для своего развития. Однако буржуазный строй нес в себе и самые различные вариации докапиталистических укладов, самым бесцеремонным образом используя их для отягчения эксплуатации и обмана трудящегося народа.

Достоевский, прошедший в юности через увлечение утопиями, с особой остротой ощущал тяжкий груз немилостивой действительности, препятствовавшей взлету на утопических крыльях, и в то же время всем существом своим чувствовал неправоту консерваторов и тупиц, во все отрицавших возможность более прекрасного будущего.

Если, в глубоком раздумье над телом усоншей первой жены, Достоевский делал ударение на культурной «наследственности» добра, то в творчестве своем он пре-

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 174.

имущественно сосредоточивался на «наследственности» зла. Он не видел большой разницы между неправдой капитализма и неправдой феодализма (крепостничества), порой ему казалось, что переменились только актеры, а пьеса осталась старой. Достаточно даже одной этой причины, чтобы понять, почему Достоевский в своих миро-объемлющих произведениях концентрировал время, сосредоточивал действие в сжатые сроки. Но он не забывал, как художник, что время не абстрактно. Каждое время имеет свою качественную характеристику, время движется, течет, и в каждом его моменте наличествует прошлое. Не только экономика и социальное бытие, но на их основе и культура, и нравы, и философия, и этика, и наука, и искусство, и личность человеческая в каждом своем настоящем моменте несет с собой и груз прошлого, и начатки будущего.

Как воссоздать, как выразить этот сложный мир, в каком разрезе, в каком ракурсе, зависит от степени развития искусства, от художественного метода, от индивидуальности творца, от условий его развития, от его видения, от его мастерства, от его натуры, наконец. Эпическое время Толстого схоже с эпическим временем Гомера, трагическое время Достоевского схоже с трагическим временем Шекспира (разумею его философские трагедии, а не хроники). Причем в обоих случаях нет, конечно, идентичности.

У Достоевского в каждой «пробе» время пламенеет, оно «проба» настоящего, отягченного прошлым и заряженного стучащимся в дверь будущим, оно объективно, оно ведет к взрыву, к катастрофе, невысказанной в мире солиптических неслиянных сознаний, вступающих между собой в действенное или диалогическое общение лишь по воле окказионалистического бога Гейлинкса и Мальбранша.

Племянник Рамо — моральный идиом XVIII века, Лебедев — моральный идиом XIX столетия. Оба порождены великими социальными и идеологическими кризисами, оба знаменуют разрушение окаменелых авторитетов, догм и норм, оба не приходят в ужас ни перед какой реальностью, оба не одурманивают себя ни религией, ни утопиями, оба обладают свойством приспособляться к обстоятельствам, чтобы обеспечить свои интересы, чтобы обезопасить себя, чтобы выжить.

В обоих живет лишь чисто физический страх перед неудачей, перед бедностью, перед юридическим законом, ежели от него в пору не увернешься, оба скептики, оба ничего не могут предложить взамен низложенных ценностей, кроме музыки, которая для Рамо недостижима, кроме остаточной веры в бога, с которой Лебедев не считается, ибо бог бессилен защитить правого и обезвредить злого.

Лебедев живет на сто лет позже племянника Рамо. Как XIX век обогатился опытом XVIII, его неудачами, его разочарованиями, так и Лебедев вобрал в себя и мудрость, и психологию племянника Рамо, его плюсы и минусы. Племянник Рамо все же еще преимущественно метафизик, Лебедев уже в известной мере диалектик. Племянник Рамо не предчувствовал катастрофы, надвигавшейся на общество, в котором он паразитировал, и завершившей XVIII столетие. Лебедев же понимал, что так продолжаться не может, что Докторенко постигнет участь графини Дюбарри, что близок обвал, который поглотит всех торжествующих и ликующих. Лебедев испытывал своеобразную острую радость, толкуя Апокалипсис: взнесенный меч не будет считаться с тем, кто вельможа, кто шут, меч уравнивал всех, он ставил не терявшего мужество гаера Лебедева выше трясащегося от страха привилегированного владыки.

И племянник Рамо, и Лебедев были беспомощны перед лицом грядущего. Рамо был равнодушен по отношению к будущему, Лебедев же не знал, каким оно будет после «катастрофы». В скептической отрицании всего существующего Лебедев, как мы уже указывали, был родствен Свидригайлову. В неспособности проникнуть за завесу будущего, в то, что произойдет после неминуемого катастрофического социального переворота Лебедев предвещал Версилова, из «Подростка», также придававшего Апокалипсису значение актуальной книги для Европы XIX столетия. Нарисовав Подростку картину борьбы, в которой «нищие» уничтожат «акционеров», Версильов добавляет: «Далее, друг мой, ничего не умею предугадать в судьбах, которые изменят лик мира сего. Впрочем, посмотри в Апокалипсисе...»

Выше уже было сказано, что Лебедев «был в курсе» полемики между Герценом и Печериным, пересказанной издателем «Колокола» в «Былом и думах». Лебедев

«держит сторону» Печерина против Герцена, однако иногда он повторяет и Герцена. В его риторических вопросах звучат отклики вопросов самого Герцена. Герцен спрашивал: «Где та могущая мысль, та страстная вера, то горячее упование, которое может закалить тело как сталь, довести душу до того судорожного ожесточения, которое не чувствует ни боли, ни лишений и твердым шагом идет на плаху, на костер?»¹

В эпохи страстных убеждений («d'une idée fixe») людям было если не легко, то ясно, как жить, «как поступать». Такими страстными, всеобъемлющими идеями Герцен считал для средних веков католицизм, потом протестантизм, затем науку в эпоху Возрождения и революцию в XVIII столетии². Лебедев, однако, не способен был следовать за полетом герценовских рассуждений. В прошлом он придавал значение единящей идеи только католицизму, а главное — он не понимал решающего значения, придаваемого Герценом народу, в деле утверждения новой спасительной идеи, способной привести к согласию личность и общество, к гармонии и счастью и русский народ и все человечество. Вновь и вновь Герцен допрашивал и себя и историю:

«...Потерпит ли народ, чтоб его окончательно употребили для удобрения почвы новому Китаю и новой Персии, на безвыходную, черную работу, на невежество и проголодь, позволяя взамен, как в лотерейной игре, одному из десяти тысяч, в пример, ободрение и усмирение прочим, разбогатеть и сделаться из снедаемого обедающим.

Вопрос этот разрешат события — теоретически его не разрешить.

Если народ сломится, новый Китай и новая Персия неминуемы.

Но если народ сломит, неминуем социальный переворот!»³

Основой скептицизма всегда являлась и является утрата связей с народными массами, утрата веры в проснувшийся и просветившийся народ. И племянник Рамо, и Лебедев выходцы из низших этажей третьего сословия, то есть из того же народа, из городских его ря-

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XI. М., Изд-во АН СССР, 1957, стр. 70.

² Там же.

³ Там же, стр. 76.

дов, и оба заботились только о том, чтобы самим не стать снедаемыми, чтобы самим присоединиться к немногочисленному сонму обедающих. Так как оба они были при этом людьми мыслящими, то оба стали скептиками и циниками — и в этом заключается последняя и глубочайшая основа их сродства, их разрушительного воздействия на окружающую среду.

Достоевский же обратился к племяннику Рамо и создал своего Лебедева для того, чтобы показать разрушительность и безысходность скептицизма, чтобы напомнить, что человечество может двигаться вперед, лишь переступив через скептицизм, лишь руководясь положительно сформулированным идеалом.

ДОСТОЕВСКИЙ, СТРАХОВ — И ЕВГЕНИЙ ПАВЛОВИЧ РАДОМСКИЙ

1. ХВАЛЕБНАЯ БИОГРАФИЯ И ПАСКВИЛЬНОЕ ПИСЬМО



Достоевский умер 28 января 1881 года. В том же году Анна Григорьевна Достоевская обратилась к Николаю Николаевичу Страхову с предложением написать биографию писателя для полного собрания его сочинений. Предложение не являлось случайным. Страхов был еще со «Времени» и «Эпохи» литературным товарищем Достоевского и считался его другом.

В 1883 году в томе первом, имеющем подзаголовок «Биография, письма и заметки из записной книжки», были опубликованы «Материалы для жизнеописания Ф. М. Достоевского» Ореста Миллера и «Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском» Н. Н. Страхова. «Материалы» Ор. Миллера, охватывающие период от рождения писателя до возвращения из Сибири, особой роли в «достоевиане» не сыграли и давно утратили значение. Иная судьба пришлось на долю «Воспоминаний» Страхова.

Это больше чем воспоминания. Работа Страхова, подкрепленная публикацией многих тогда неизвестных или забытых документов, содержит в себе связанное и последовательное (хотя и неравномерное) описание жизни и творчества Достоевского после Сибири, с итоговыми оценками его личности, его наследия, его места в русской литературе. Она до сих пор сохранила ценность свидетельства много знавшего современника, до сих пор является одним из источников для биографов Достоевского. Несмотря на неясные и даже скользкие оговорки,

«Воспоминания» в целом выдержаны в положительном и даже высоком тоне. Страхов с уважением и преклонением говорит о мужестве и выдержке Достоевского, о победе его над самыми неблагоприятными обстоятельствами, о единой линии, соединяющей «Бедных людей» с «Братьями Карамазовыми». «Это не простой литератор,— писал он о Достоевском,— а настоящий герой литературного поприща. В его сочинениях много мыслей, приводящих в умиление; но и сам он, как человек, с таким трудом создавший свою судьбу, бодро вынесший столько тягостей и волнений, достоин умиления»¹.

Умиление Страхова вызывали способность Достоевского видеть «божью искру» в самом падшем и извращенном человеке, умение находить проблески душевной красоты за самую безобразной и отвратительной оболочкой, всегдашняя готовность прощать и любить. «...Нежная и высокая гуманность может быть названа его музою... в Достоевском муза и человек сливались необыкновенно тесно» (227).

Сказанные Страховым слова взвешены и обдуманы, произнесены «со всей искренностью и точностью». Они не вырвались в минуту скорби, под впечатлением свежей могилы писателя. Страхов подкрепляет их ссылкой на близкое знакомство не только с деятельностью и творчеством Достоевского, но и с его скрытым для других внутренним миром.

«Я был довольно долгое время очень близок к нему,— писал он,— особенно когда работал в журналах, которых он был руководителем... Близость наша была так велика, что я имел полную возможность знать его мысли и чувства...» (179). С авторитетом человека, имевшего возможность многократно проверить свои оценки, Страхов, завершая воспоминания, все сильнее и сильнее убеждает: о Достоевском нельзя судить по мелочам и слабостям, которым придают такое большое значение обыватели. «Дело в том, что вся эта внешность, вся сила этих наружных мелочей и слабостей почти вовсе не имели влияния на его поступки, на его образ чувств и действий, всегда сохранявший благородство и высоту. Он был

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. Том первый. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, стр. 321. В первой главе этой статьи ссылки на страницы из названной книги даются в тексте, после цитаты.

строг к себе и даже щепетилен; его великодушие не могло помириться не только с темным или недобрым поступком, но и с темным или недобрым чувством. Он трудился и жил, постоянно воспитывая в себе наилучшие чувства и действуя не только безукоризненно и бескорыстно, а часто самоотверженно» (318).

Свою мемуартивную монографию о Достоевском Страхов немедленно по выходе ее в свет послал Льву Николаевичу Толстому, сопроводив свой подарок письмом от 28 ноября 1883 года, содержание которого перечеркивало все только что приведенные его собственные слова. Пером, еще не остывшим от восторженных похвал, он выводил:

«Вы, верно, уже получили теперь биографию Достоевского... И по этому-то случаю хочу исповедаться перед Вами. Все время писанья я был в борьбе, я боролся с подымавшимся во мне отвращением... Я не могу считать Достоевского ни хорошим, ни счастливым человеком (что, в сущности, совпадает). Он был зол, завистлив, развратен, и он всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смешным, если б он не был при этом так зол и так умен. Сам же он, как Руссо, считал себя лучшим из людей и самым счастливым... В Швейцарии, при мне, он так помыкал слугою, что тот обиделся и выговорил ему: «Я ведь тоже человек!..»

Такие сцены были с ним беспрестанно, потому что он не мог удержать своей злости... Его тянуло к пакостям, и он хвалился ими».

Далее Страхов уверяет, что ставрогинское преступление, описанное в выпущенной из «Бесов» главе, было совершено самим Достоевским, якобы «похвалявшимся» этим перед П. А. Висковатовым. В «Бесах» этому преступлению придано сатанинско-инфернальное освещение. Страхов же, обвиняя Достоевского, прибегнул к таким низкопробным и мерзким словам, что ни один публикатор не смог воспроизвести их полностью. «Заметьте при этом,— продолжает Страхов свое письмо Толстому,— что при животном сладострастии у него не было никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести. Это видно в его романах. Лица, наиболее на него похожие,— это герой «Записок из подполья», Свидригайлов в «Преступлении и наказании» и Ставрогин в «Бе-

сах». Одну сцену из Ставрогина (растление и пр.) Катков не хотел печатать, а Достоевский здесь ее читал многим.

При такой натуре он был очень расположен к сладкой сентиментальности, к высоким и гуманным мечтаниям, и эти мечтания — его направление, его литературная муза и дорога. В сущности, впрочем, все его романы составляют самооправдание, доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости...

...Движение истинной доброты, искра настоящей сердечной теплоты, даже одна минута настоящего раскаяния — может все загладить; и если бы я вспомнил что-нибудь подобное у Достоевского, я бы простил его и радовался на него. Но одно возведение себя в прекрасного человека, одна головная и литературная гуманность — боже, как это противно!»¹

Страхов назвал свое письмо к Толстому «маленьким комментарием» к написанной им биографии. В другом письме к Льву Николаевичу, от 12 декабря того же 1883 года, он уверял: «Лично о Достоевском я старался только выставить его достоинства, но качеств, которых у него не было, я ему не приписывал»². Фраза эта должна означать, что противоречий между «маленьким комментарием» и комментируемым сочинением нет. Но в утверждении Страхова концы не связаны с концами; чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить его беспощадно осудительное письмо с безоговорочным отождествлением в биографии гуманной музы Достоевского с самой личностью писателя, с его действиями, поступками и чувствами, сравнить отвращение, выраженное в письме, с умилением, выраженным в биографии.

Добровольно, по собственному почину, Страхов одновременно дал два разных отзыва о Достоевском, во втором опровергая первый как намеренную ложь. Между тем именно письмо Страхова не выдерживает самой элементарной критики. Нельзя плохие нервы, раздражительность, вспыльчивость, объясняемые трудной биографией, эпилепсией и эмфиземой легких, — нельзя блезнь противопоставлять гуманизму. Страхов бы-

¹ «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. С предисловием и примечаниями Б. Л. Модзалевского». СПб. 1914, стр. 307.

² Там же.

вал как свой человек в семье Достоевского, он не мог не видеть любви Достоевского к жене, к детям, не мог не заметить трогательного отношения его не только к своим, но и к детям вообще,— он лгал, когда писал, что Федор Михайлович «нежно любил одного себя». Страхов отрицал у Достоевского хотя бы искру сердечной теплоты — он не мог не знать о заботливости писателя по отношению к своему пасынку П. Исаеву, к семье умершего брата Михаила. Федор Михайлович юридически не обязан был брать на себя изнурительные долги по закрытому «Времени», по прогоревшей «Эпохе» — журналы числились за покойным. Он, однако, возложил на себя это бремя по честности, по благородству души, ревнуя о добром имени Михаила Михайловича, заботясь об интересах многих литераторов, оставшихся после банкротства «Эпохи» без средств.

Сколько «гуманистов», в их числе и сам Страхов, не могли скрыть своей брезгливости к убогому, нищему, грязному человеку, к проститутке, к уголовнику — гуманизм Достоевского выдержал и это последнее страшное испытание, он на деле отнесся к самым униженным, самым «последним» людям как к братьям.

Странно читать уверения, что у Достоевского не было «никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести», — слова эти объясняются скорее всего мещанскими вкусами самого Страхова. Что же касается приписывания Достоевскому «ставрогинского» преступления, то оно носит все признаки трусливой клеветы. Человек, убежденный в справедливости выдвинутого обвинения, взял бы ответственность на себя — он бы написал Толстому: я знаю, что Достоевский повинен в таком-то и таком-то грехе. Страхов же спрятался за спину биографа Лермонтова Висковатова, не принадлежавшего к кругу Достоевского, свидетельство которого, между прочим, нигде более не зафиксировано. Если бы Страхова «приперли к стене», он бы ответил: ничего не знаю, мне передавал другой, на него и падает ответственность¹.

Подавляющее большинство исследователей Достоев-

¹ Впрочем, в тех случаях, когда речь шла об угодных ему людях и единомышленниках, Страхов готов был замалчивать любые пороки. В. В. Розанов написал Страхову о гомосексуализме Константина Леонтьева. Розанов относился к пороку Леонтьева снисходительно и даже с оправданием, Страхов — с отвращением. Однако он отве-

ского проходили и проходят мимо письма Страхова как не заслуживающего доверия. Однако, несмотря на всю бросающуюся в глаза шаткость обвинений Страхова, нашлись люди, которые ушли от первого же напрашивавшегося вопроса: что представляет собой сам Страхов, который мог одновременно, одной и той же рукой, одним и тем же пером написать и хвалу, и грязный пасквиль в адрес Достоевского? И почему Страхов совершил столь необычный, столь неблагоприятный поступок, так не вяжущийся со званием литератора, корреспондента Достоевского и Толстого? Вместо этого они стали выяснять, виновен ли Достоевский, автобиографична ли исповедь Ставрогина. Не подвергая проверке источник клеветы, стали обсуждать самую клевету как непреложный факт. При таком необъективном «расследовании» Достоевский в лучшем случае освобождался от «наказания», от обвинительного приговора, за недостаточностью улик,— впрочем, вполне удовлетворяющих фрейдистов или экзистенциалистов из «очернительской» ветви этих философских направлений,— но оставлялся, согласно терминологии старой юриспруденции, под сильным подозрением.

И в наши дни к этой «проблеме» вновь обратился Б. Бурсов в журнальном варианте своего «романа-исследования» «Личность Достоевского»¹. В отдельном издании «романа-исследования» Б. Бурсов опустил рассуждение об автобиографическом характере исповеди Ставрогина. Однако он все же сохранил сказанное в виде намека: «...сочиненное в жизни человека чуть ли не равноценно случившемуся с ним. Это правило он (Достоевский.— В. К.) распространяет и на самого себя»².

Мы не согласны с этим замечанием Б. Бурсова. Такие авторитетные знатоки Достоевского, как В. Комарович и С. Булгаков, отрицали возводимые Страховым на Достоевского вины и преступления, все равно, делалось ли это прямым образом или намеком.

тил: «Об Леонтьеве я все очень хорошо знал, но не хотел говорить вам; знаете: *de mortuis etc.*». (то есть — о покойниках говорят только хорошее или молчат). И в другом письме: «Грехи К. Н. Леонтьева его личное дело, и не в них важность. Кто же свят, кто может бросить камни в других» (В. В. Розанов. Литературные изгнанники, т. I. СПб., стр. 323, 329).

¹ «Звезда», 1969, № 12, стр. 134—138.

² Б. Бурсов. Личность Достоевского. Роман-исследование. Л., «Советский писатель», 1974, стр. 129.

В. Комарович был совершенно прав и снисходителен, добавим, когда прошел мимо аргументации Страхова, указывавшего на грех персонажа как на доказательство преступления автора. В. Комарович коснулся самой сути дела: исповедь Ставрогина нужна была Достоевскому для того, чтобы художественно показать самую последнюю ступень падения своего героя.

В 1876 году Достоевский в «Дневнике писателя» дал уничтожающую оценку критической деятельности писателя В. Г. Авсеенко, лакейски преклонявшегося перед «культурными типиками», для которых культура начиналась с разврата, и раздражавшегося по адресу всего того, что ему не нравилось, «самыми презрительными плевками» (11, 249). Авсеенко нашел грязь и в «Подростке». Отвечая ему, Достоевский вспомнил и страховскую клевету. Авсеенко, читаем мы в черновиках Достоевского, «возвестил, что «Русский вестник» поправлял мою грязь. Я не отвечал. Этого не было. Из каких источников. Ставрогин (неверующий, и торжество живой жизни, укор одного грязного поступка)»¹. Достоевский и в этом случае не считал возможным реагировать в печати на злобный слух. Но черновая запись совершенно ясно и недвусмысленно указывает: того, о чем клеветнически болтал Страхов, не было, рассказ о «грязном поступке» нужен был Достоевскому как художнику, чтобы показать, что Ставрогину уже нет и не может быть ни прощения, ни воскрешения. Именно для того, чтобы показать истинный смысл не пропущенной Катковым главы «Бесов», Достоевский и читал ее неоднократно другим литераторам.

Разбираясь в обвинительном процессе, поднятом Страховым против Достоевского, надо прежде всего решить, является ли взаимоисключающая двойственность приговоров Достоевскому случайностью для Страхова, не было ли вообще в характере Страхова, в его житейских правилах, в его поведении двойственности, неискренности, диктуемых не выражаемыми вслух целями. Не было ли в самой личности Страхова какого-то недоброго лукавства, своеобразного приспособленчества, при котором он мог говорить об одном и том же факте или обстоятельстве, об одном и том же человеке разное, в зависимости от того, что он считал нужным или выгодным для себя или приятным для собеседника?

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 555—556.

«Нет на свете писателя, который бы так старался и так умел скрыть от читателя свою мысль, как Страхов», — воскликнул как-то один тонкий и глубокий знаток русской словесности, — сообщает биограф Страхова Б. В. Никольский. — Он вежлив и деликатен с мыслями и мнениями, как с людьми, — пишет Никольский уже от собственного имени, — не обнаруживая при этом ни тоном, ни отношением к ним своего согласия или несогласия; он писал как будто не теми словами, какими думал». Все это говорится величайшим доброжелателем Страхова, оправдывающим его извороты как «учтивость мысли».

«Критико-биографический очерк» жизни и деятельности Страхова написан Никольским в панегирических тонах. В нем чрезвычайно, чрезмерно высоко оцениваются и литературная, и философская, и общественная деятельность Страхова и его роль в истории русской образованности, личные же качества явно приукрашиваются и идеализируются. И тем не менее Б. В. Никольский проговаривается, что семинарско-монастырское воспитание и обучение отложили неизгладимую печать на личности Страхова (учившегося в Костромской семинарии, при костромском Богоявленском монастыре). И в обхождении, и в строе его жизни, рассказывает Никольский, полагая, что хвалит, «и во всей его биографии было... много знакомого каждому, кто хоть поверхностно наблюдал характер и особенности православного монашества. Всегда неизменно деликатный и благодушный, мягкий и вежливый, но уклончивый, такой же скупой на выражение своих симпатий, как и антипатий, старающийся все свои настроения и впечатления скрасить шуткой и смехом, по возможности не высказывающий своего мнения и с величайшим вниманием выслушивающий во всех подробностях всякую чужую мысль, никогда не направляющий разговора в ту или другую сторону, но всегда идущий за своим собеседником, охотно подтрунивающий, но никогда не допускающий себе обмолвиться ни одним резким, грубым или неуместно игривым словом — таким вспоминают его с невольной любовью все, кто лично знал Страхова»¹.

¹ Б. В. Никольский. Николай Николаевич Страхов. Критико-биографический очерк. «Исторический вестник», 1896, апрель, стр. 220, 219, 218.

Никольский всем восторгается в Страхове, он старается все в нем оправдать. Ему вторит В. Розанов: «...беседа Страхова всегда очищала и просветляла». Он никогда не касался «фривольных» тем, не шутил «бесстыдно», даже нескромно»¹. Однако если снять лак, то из слов биографов Страхова объективно вырисовывается человек неискренний, способный сказать и написать одно, а думать другое, развивающий перед одним собеседником одну версию, а перед другим другую, и все об одном и том же «сюжете». Любопытно отметить, что и Розанов отмечает в Страхове, уже как философе, манеру, одновременно и «привлекающую», и «раздражающую», — «не договаривать своих мыслей до конца»².

Все эти качества, столь снисходительно охарактеризованные Никольским и Розановым, находят подтверждение при анализе собственных, автобиографических текстов Страхова.

Устав иезуитов позволял и даже требовал в иных случаях, в соответствии с поставленной «благой» целью, словесного согласия с тем, с чем внутренне они не могли или не хотели соглашаться, под условием, однако, мысленной оговорки, молчаливого отмежевания от выраженного согласия или даже совершенного поступка (что называлось *reservatio mentalis*). Страхов подчас проговаривается, и тогда выясняется, что в отношениях к Достоевскому он прибегал к этому иезуитскому правилу.

Неудавшийся зоолог и неудачный претендент на должность университетского профессора по естествознанию, Страхов искал случая переменить род оружия, войти в литературу, в журнальную публицистику, журнальную критику. В доме А. П. Милюкова, некогда сочувствовавшего петрашевцам, он познакомился с Достоевским. Федор Михайлович предложил ему сотрудничество в только что начинавшемся «Времени». Страхов с радостью согласился.

Достоевский основывал свой журнал как орган «почвенничества», нового направления, отгораживавшегося не только от радикального западничества, но и от консервативного славянофильства. Страхов же был консерва-

¹ В. Розанов. Вечная память. «Русское обозрение», 1896, октябрь, стр. 634. Не касался фривольных, нескромных тем, — а письмом с непечатными выражениями к Толстому написал!

² «Русский вестник», 1892, книга 8, стр. 220.

тором и славянофилом, но, чтобы не испортить себе дела, он промолчал о своем несогласии с Достоевским.

Стоит здесь привести из страховской биографии Достоевского собственные слова Страхова о его позиции в журнале — они зыбки, двусмысленны и именно поэтому весьма характерны:

«Для полноты картины прибавлю несколько слов о себе самом. В журналистику я вступил, сколько помню, с некоторым равнодушием и даже ленью, и потому не принимал большого участия в вопросе о направлении. Мысль о новом направлении, однако же, сперва занимала меня, особенно вследствие влияния Ап. Григорьева; но очень скоро, может быть, по своему нерасположению к неопределенности, я порешил, что нужно прямо признавать себя славянофилом, когда признаешь существенные начала этого учения. Таким образом, некоторое время я расходился с направлением *«Времени»*, причем не могу сказать, чтобы горячо проповедовал или отстаивал свое расхождение» (205).

В этой тираде все показательно — и похвальба принципиальностью, определенностью, и заверение о первоначальном будто бы равнодушии к карьере журналиста, и признание в помалкивании о своих истинных взглядах. Страхов забыл, что тут же, тридцатью страницами раньше, писал о «большой радости», испытанной им при напечатании во *«Времени»* первой своей статьи, о чувстве удовлетворения, охватившем его, когда его пригласили в литературный кружок, в котором доминировал Достоевский и духовной жизнью которого он чрезвычайно интересовался. Показательно и откровенное признание в *reservatio mentalis* — во внутренних, не высказанных вслух оговорках, остававшихся, таким образом, до поры до времени неизвестными Достоевскому, убежденному, что имеет дело с единомышленником.

Страхов шел в журнал *«Время»* со своими собственными целями. Словечки о «лени», о «равнодушии», о неучастии в выборе направления должны были смягчить или даже снять впечатление о лицемерии, с каким он начинал свое сотрудничество с Достоевским.

Лукава и фраза Страхова: «Таким образом, некоторое время я расходился с направлением *«Времени»*. Страхов старался уверить, что он преодолел идеологическое верховенство Достоевского, что Достоевский

признал его правоту, перешел на его сторону, и что на этой-то основе и были сняты не высказанные вслух или, во всяком случае, недостаточно внятно сформулированные прежние разногласия между ними.

На самом деле разногласия между Достоевским и Страховым никогда не исчезали — последний только таился, а иногда и обманывал великого писателя, считавшего его своим другом.

«Достоевский видит во мне старого уже товарища по литературе,— писал Страхов Толстому в 1873 году,— очень любит мои статьи и считал бы просто изменою, если бы я не участвовал в журнале («Гражданине»), на который он кладет всю душу... Я и л а в и р у ю...»¹ И еще за два года до смерти Достоевского, часто обедая у него и лакомясь специально по вкусу гостя приготовленными блюдами, Страхов 11 марта 1879 года писал Толстому, явно перед ним заискивая: «...очень люблю и уважаю Вас. Я Тургенева и Достоевского — простите меня — не считаю людьми; но Вы — человек...»²

Злополучное письмо Страхова к Толстому со всеми содержащимися в нем клеветами не было случайностью. Двуличие делало возможным появление этого или подобного документа при первом же достаточно побудительном мотиве. К тому же Страхов сознавался, что его злит «непомерное самодовольство и самовозношение. Вот почему,— добавлял он,— для меня составляет некоторое удовольствие... вот почему я и радуюсь, когда найду место, обличающее тех, кто так гордо признает себя светильниками правды и добра»³.

¹ «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894», стр. 35. В 1874 году Некрасов обратился к Страхову с просьбой помочь ему привлечь Толстого к сотрудничеству в «Отечественных записках». В беседе с Некрасовым Страхов или промолчал, или, может быть, по всегдашнему своему обыкновению ответил чем-то вроде согласия. На деле же он решил помешать этому сотрудничеству. Зная, что Некрасов и сам находится в переписке с Толстым, он 8 ноября 1874 года сообщил последнему о просьбе редактора, но вот в каких выражениях: «Я не торопился писать к Вам об этом, зная, что Некрасов сам с Вами в переписке; что же касается до того, чтобы уговаривать Вас в его пользу, не хочу. Никак не могу желать усиливать то направление, которому он служит отчасти по личному настроению, но большею частью по лукавству и невежеству».

² Там же, стр. 214.

³ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885). Издание второе. СПб, 1887, стр. 92.

Слова эти сказаны вообще, но в то же время уж очень точно обрисовано в них психологическое состояние, в котором могло быть написано страховское письмо. Страхова раздражала в Достоевском будто бы «самодовольная» гуманность, «возведение себя в прекрасного человека». Вот он и искал и нашел для себя «место», при помощи которого считал возможным его «изобличить».

К двуличию, к злопахательству и злорадству в отношениях к Достоевскому у Страхова присоединилась еще кружковая близорукость и кружковая бесцеремонность. У него не было чувства дистанции по отношению к Достоевскому. В тесных и несколько замкнутых коллективах, литературных и иных, иногда создают себе божков. Но бывает и иначе: самолюбивый, честолюбивый неудачник не может разглядеть и в особенности примириться с превосходством своего приятеля, своего соратника.

«Для меня, близко знавшего Достоевского,— признавался Страхов,— субъективность его изображений была очень ясна, и потому всегда наполовину исчезало впечатление от произведений, которые на других читателей действовали поразительно, как совершенно объективные образы». Страхов нигде и никогда не назвал Достоевского гением, он отказывал ему в праве именоваться реалистом. Размеры общественной популярности Достоевского, выразившейся в грандиозных его похоронах, удивили, даже изумили его. Литературный неудачник, губивший один за другим журналы, которые редактировал или в которых принимал участие¹, Страхов тешил себя мыслью, будто Достоевский был более проповедником, публицистом, журналистом, чем художником. Для Достоевского, писал он в «Воспоминаниях», «главное было подействовать на читателей, заявить свою мысль, произвести впечатление в известную сторону... В этом смысле

¹ «...Припомните,— писал сам Страхов Достоевскому 4 мая 1871 года,— пал «Светоч», закрыто было «Время», пала «Эпоха», пала «Библиотека для чтения», выскользнули из рук «Отечественные записки», не удалась «Заря»... Сюда следует добавить и другое признание, сделанное несколько раньше, 22 февраля 1871 года: «...за мной прочно утвердился слава писателя туманного, непонятого, неудобочитаемого. Даже люди, расположенные ко мне, спрашивали иногда меня: зачем, для кого я пишу свои статьи? И что я хочу сказать? Что они значат?» (Сб. «Шестидесятые годы». Ред. Н. К. Пиксанова и О. В. Цехновицера. Изд-во АН СССР, 1940, стр. 272, 270).

он был вполне журналист и отступник теории чистого искусства» (216).

Страхов снижал значение творчества Достоевского. В своих «Воспоминаниях» он вскользь, но постоянно подчеркивает «несовершенства созданий» Достоевского (227), а подводя итоги, приходит к выводу, что Достоевскому так и не удалось создать шедевра. Романы «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы» Страхов, по-видимому, считал неудачами. Во всяком случае, он исключает их из перечня «подъемов» Достоевского, которых насчитывает четыре: «Первый — «Бедные люди», второй — «Мертвый дом», третий — «Преступление и наказание», четвертый — «Дневник писателя». Конечно, всюду это тот же Достоевский, но никак нельзя сказать, что он вполне высказался; смерть помешала ему сделать новые подъемы и не дала нам увидеть, может быть, гораздо более гармонических и ясных произведений» (275).

В личном общении и в письмах Страхов, видимо, смягчал свои приговоры. «Ваш «Идиот», — писал он Достоевскому в марте 1868 года, — интересует меня лично чуть ли не больше всего, что Вы писали. Какая прекрасная мысль!.. Вы идете блистательно»¹. Не следует, однако, забывать, что слова эти относятся не ко всему роману, а только к первой части, в которой еще не фигурирует Евгений Павлович Радомский. По поводу «Бесов» (которые Страхов очень одобрял как памфлет против революции) он, однако, не удержался и написал Достоевскому (12 апреля 1871 года):

«Очевидно — по содержанию, по обилию и разнообразию идей Вы у нас первый человек, и сам Толстой сравнительно с Вами однообразен...

Но очевидно же... Вы загромождаете Ваши произведения, слишком их усложняете. Если бы ткань Ваших рассказов была проще, они бы действовали сильнее. Например, «Игрок», «Вечный муж» произвели самое ясное впечатление, а все, что Вы вложили в «Идиота», пропало даром. Этот недостаток, разумеется, находится в связи с Вашими достоинствами. Ловкий француз или немец, имей он десятую долю Вашего содержания, прославился бы на оба полушария и вошел бы первостепенным свети-

¹ «Шестидесятые годы», стр. 258, 259.

лом в Историю Всемирной Литературы. И весь секрет, мне кажется, состоит в том, чтобы ослабить творчество, понизить тонкость анализа, вместо двадцати образов и и сотни сцен остановиться на одном образе и десятке сцен. Простите, Федор Михайлович, но мне все кажется, что Вы до сих пор не управляете Вашим талантом, не приспособляете его к наибольшему действию на публику...»¹

Письмо смягчено комплиментарными фразами, однако ясно, что, по мнению Страхова, «Игрок» и «Вечный муж» значительнее «Идиота» и «Бесов», что Достоевскому — такому, как он есть, — не войти в историю всемирной литературы! Страхов советует Достоевскому «ослабить творчество», понизить анализ — заменить высшую математику таблицей умножения искусства!

Достоевский написал после этого «Подростка» и «Братьев Карамазовых», но и они оставались по-прежнему недоступными для понимания его корреспондента.

Достоевского не могло не огорчать уничижительное отношение к его прекрасному и грозному дарованию, он не мог в глубине души не ревновать Страхова к Толстому. Каламбур Достоевского: «...затолстеет, как Страхов, затолстел человек»², весьма сложен: имеется в виду и физическое, и нравственное «отолстение», но в нем звучит и ревность к Толстому, гениальность которого после «Войны и мира» Страхов признавал безоговорочно³.

Но как бы то ни было, в конце концов Достоевский раскусил Страхова — и лицемерие, и ханжество, и двуличие, и неискренность его, постиг в нем много больше, чем нам известно, потому что не все из частных и сложно пе-

¹ «Шестидесятые годы», стр. 271.

² «Неизданный Достоевский», стр. 312.

³ Однако похвалы Страхова сужали значение и Толстого. Страхов укладывал его произведения на прокрустово славянофильское ложе. Сам же Толстой говорил: «Народность славянофилов и народность настоящая — две вещи столь же разные, как эфир серный и эфир всемирный, источник тепла и света» (письмо к Н. Н. Страхову от 22—25 марта 1872 г. Полное собрание сочинений, т. 61, стр. 278). Под конец своей жизни Страхов стал вспоминать и о Толстом «холодно и сухо» (слова Б. Модзалевского в сб. «Шестидесятые годы», стр. 6).

реплетенных личных взаимоотношений отражается в документе, оставляет след на бумаге¹. Достоевский добивался постоянного сотрудничества Страхова в «Гражданине», но и терзал себя сомнениями: «Да и что может сказать этот сухощавый духом... но не телом человек? Хотя и толстый телом человек?»² Итоговый приговор Страхову Достоевский произнес в записной тетради 1876—1877 года, не подбирая и не шлифуя слов, как пишут для себя, в дневнике, не рассчитанном на публикацию. Приведем его полностью:

«Н. Н. Страхов. Как критик очень похож на ту сваху у Пушкина в балладе «Жених», об которой говорится:

Она сидит за пирогом
И речь ведет обиняком.

Пироги жизни наш критик очень любил и теперь служит в двух видных в литературном отношении местах³, а в статьях своих говорил *обиняком*, по поводу, кружил кругом, не касаясь сердцевины. Литературная карьера дала ему четырех читателей, я думаю, не больше, и жажду славы. Он сидит на мягком, кушать любит индеек и не своих, а за чужим столом. В старости и достигнув 2-х мест, эти литераторы, столь ничего не сделавшие, начинают вдруг мечтать о своей славе и потому становятся необычно обидчивыми. Это придает уже вполне дурацкий вид, и еще немного, они уже переделываются совсем в дураков — и так на всю жизнь. Главное в этом самолюбии играют роль не только литератора, сочинителя трех-четырёх скучненьких брошюр и целого ряда обиняко-

¹ О взаимоотношениях Достоевского и Страхова см. статью А. С. Долинина «Достоевский и Страхов» в его книге «Последние романы Достоевского». М.—Л., «Советский писатель», 1963; первоначально — в сб. «Шестидесятые годы» (А. Долинин в этой статье отнесся к Страхову некритически и чрезвычайно преувеличил его роль в жизни Достоевского); В. Кирпотин. Достоевский в шестидесятые годы (глава «Ап. Григорьев, Н. Н. Страхов и Ф. М. Достоевский»). М., «Художественная литература», 1966; Л. М. Розенблюм. Творческие дневники Достоевского (глава «...Их надо обличать и обнаруживать неустанно»). «Неизданный Достоевский», стр. 16—25.

² «Неизданный Достоевский», стр. 371.

³ Ср. в письме Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому от 2 февраля 1874 года: «Теперь я богат: с моих двух мест (в Публичной библиотеке и Ученом комитете министерства народного просвещения.— В. К.) я буду получать 2500 руб... Мои два места — не преувеличивая — самые легкие, какие есть на свете».

вых критик по поводу, напечатанных где-то и когда-то, но и 2 казенные места. Смешно, но истина. Чистейшая семинарская черта. Происхождение никуда не спрячешь. Никакого гражданского чувства и долга, никакого негодования к какой-нибудь гадости, а напротив — он и сам делает гадости; несмотря на свой строго нравственный вид, втайне сладострастен и за какую-нибудь жирную, грубо-сладострастную пакость готов продать всех и все, и гражданский долг, которого не ощущает, и работу, до которой ему все равно, и идеал, которого у него не бывает, и не потому, что он не верит в идеал, а из-за грубой коры жира, из-за которой не может ничего чувствовать. Я еще больше потом поговорю об этих литературных типах наших, их надо обличать и обнаруживать неустанно»¹.

В том же 1876 году Достоевский в «Дневнике писателя» написал о людях, которые «соглашаются жить именно как животные», то есть чтобы «есть, пить, спать, устраивать гнездо и выводить детей». О, жрать, да спать, да гадить, да сидеть на мягком — еще слишком долго будет привлекать человека к земле, но не в высших типах его» (11, 486).

Конечно, в «Дневнике писателя» Достоевский писал обобщенно, однако совпадение лексики, использованной для характеристики низших типов в человечестве и литератора Страхова, что-то да значит!..

Приведенная дневниковая страничка сопровождается другими комментирующими записями, несомненно задевающими и Н. Н. Страхова. Слова: «Это была натура русского священника в полном смысле, то есть матерьяльная выгода на первом плане и за сим — уклончивость и осторожность»² — вполне совпадают с тем, что писал о Страхове Никольский, с той разницей, что последний восхищался замеченными им качествами характера Страхова, а Достоевский оценивает их по истинной сущности. «Неискренность в общественных сходках, — (Страхов у меня на вечере)»³, — есть еще запись у Достоевского.

Что-то произошло еще добавочное во взаимоотноше-

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 619—620.

² Там же, стр. 623.

³ Там же, стр. 466.

ниях между Достоевским и Страховым; Достоевский, видимо, еще что-то узнал, что окончательно раскрыло ему глаза на его друга-завистника, друга-недруга. «Он у меня обедал, я его кормил...»¹ — так пишут, узнав об измене, о предательстве человека, считавшегося или прикидывавшегося другом. Страхов как тип встал перед Достоевским в новом, более обнажающем свете. Все прежние несогласия, споры, критики, расхождения показались ему недостаточными, у него возникла потребность по-новому «вгрызться» в тип, представляемый Страховым. Намерение «...больше потом поговорить об этих литературных типах наших» содержит в себе не только самообязательство перед будущим, здесь есть и некая неудовлетворенность уже сделанным — на что не обращалось до сих пор внимания.

2. СТРАХОВ КАК ПРОТОТИП ЕВГЕНИЯ ПАВЛОВИЧА РАДОМСКОГО

В первый раз Достоевский воспользовался личностью Страхова как прототипом литературного образа в 1868 году, в романе «Идиот». Николай Николаевич Страхов — прототип Евгения Павловича Радомского, как это и будет доказано в дальнейшем изложении. Пока лишь отметим: «их надо обличать и обнаруживать неустанно» означает, что Достоевский с течением времени решил, что в «Идиоте» он был слишком сдержан, что тип, знаменуемый именем Страхова, требует более резкого обозначения, более ясного осудительного, сатирического отношения.

Евгений Павлович Р., Евгений Павлович Радомский появляется в романе Достоевского «Идиот» довольно поздно. Его вводит в круг действующих лиц князь Щ., жених Аделаиды Ивановны Епанчиной. Это был, представляет его Достоевский, «человек еще молодой, лет двадцати восьми, флигель-адъютант, писанный красавец собой, «знатного рода», человек остроумный, блестящий, «новый», «чрезмерного образования и какого-то уж слишком неслыханного богатства». Евгений Павлович заинтересовался Аглаей. Он стал одним из претендентов на ее руку — настолько серьезным, что Епанчины отло-

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 371.

жили из-за него предположенную было поездку за границу.

Евгений Павлович относится к числу второстепенных персонажей романа.

В «Идиоте», как и в других романах Достоевского, сюжет, да и все повествование держится на исключительных персонажах, на «типах, чрезвычайно редко встречающихся в действительности целиком», но которые зато «почти действительнее самой действительности». В одном месте Достоевский счел себя вынужденным объяснить, почему он все же при этом вводит в повествование людей обыкновенных: «ординарные люди — необходимое звено в связи житейских обстоятельств; они придают правдоподобие всему рассказываемому. Однако бывают второстепенные персонажи, которые несут на себе значительную смысловую нагрузку. Во всяком случае, добавляя он, «писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями».

Прагматически-фабульное значение Евгения Павловича в цепи «житейских событий» романа раскрывается довольно просто. Настасья Филипповна считает себя недостойной стать женой Мышкина. Сердцем уловила она все растущее влечение князя к Аглае. Вообразив, что Евгений Павлович стал препятствием для Мышкина, она в порыве бесконечного самоотвержения решила на компрометирующий скандал, который сделал бы невозможным его сватовство. Отрекаясь от всего личного, она отдает душу свою на позор, лишь бы устранить соперника, вставшего будто бы между князем и Аглаей. В эпизоде этом роль Евгения Павловича ограничена: он дает Достоевскому возможность глубже и реальней раскрыть картину смятенных чувств Настасьи Филипповны.

Однако значение Евгения Павловича в романе не исчерпывается этой служебной функцией. Достоевский нашел интересные и поучительные оттенки, вводящие образ Евгения Павловича в более глубокие смысловые пласты романа. Он и сам подчеркивал «насущное» значение истории с флигель-адъютантом.

Перечень достоинств, свойств, признаков, которыми Достоевский наградил Евгения Павловича, кажется, проводит непроходимую границу между этим персонажем и реальным Николаем Николаевичем Страховым, литера-

тором из семинаристов, чиновником по ведомству просвещения, не отличавшимся ни особым достатком, ни особой красотой и тем более великосветскими манерами и привычками.

Однако все определения, которыми Евгений Павлович рекомендован читателю, остаются как бы висеть в воздухе, кроме одного: для его сюжетной роли особый вес приобретают слова: «Человек... чрезмерного образования» (заметим, что А. Долинин подчеркивает «обширную эрудицию» Страхова, а его самого называет «эрудитом»¹). Евгений Павлович участвует в важных идеологических обсуждениях и спорах, характеризующих его самого и помогающих определить идейные позиции других действующих лиц, в первую очередь князя Мышкина.

Евгений Павлович начинает охотно и много высказываться, когда возникают эпизоды с Бурдовским и в особенности с Ипполитом Терентьевым, когда в действие романа вступает «нигилистическая» молодежь. «Нигилизм» — его конек. Причиной всех отрицательных явлений, всех бед и несчастий современной русской действительности Евгений Павлович считает «нигилизм». Он явно повторяет в этом кардинальном вопросе Страхова, который с завидной последовательностью с начала шестидесятых годов и до конца жизни, о чем бы ни писал и о чем бы ни говорил, всегда поворачивал против нигилизма. «Корень зла — нигилизм...» — твердил он всю жизнь, — «зараза безумных и вредных понятий, проникающая всю нашу умственную и нравственную атмосферу»².

Евгений Павлович, как и Страхов, считает первоучителями нигилизма в России Чернышевского, Писарева и их сторонников. По условиям цензурным и по условиям такта Достоевский в романе, печатавшемся в 1868 году, не мог назвать имени Чернышевского. Однако его Евгений Павлович в довольно ясном намеке соотносит взгляды Ипполита со взглядами сосланного на каторгу Чернышевского:

«— Я только хотел спросить вас... господин Терентьев, — обращается Евгений Павлович к Ипполиту, — прав-

¹ А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. М.—Л., «Советский писатель», 1963, стр. 308.

² Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб, 1883, стр. 210, 206.

ду ли я слышал, что вы того мнения, что стоит вам только четверть часа в окошко с народом поговорить, и он тотчас же с вами во всем согласится и тотчас же за вами пойдет?

— Очень может быть, что говорил...— ответил Ипполит, как бы что-то припоминая...— Что же из этого?

— Ничего ровно: я только к сведению, чтобы дополнить».

Завершающая реплика сказана как бы следователем или даже прокурором, уточняющим обвинительный акт против молодежи, «первосовратителями» которой были Чернышевский, «Современник», вся его партия. На Чернышевского намекают слова о четверти часа, достаточных, чтобы увлечь за собой народ,—его-то и припоминает Ипполит.

Об этих пятнадцати или десяти минутах всю жизнь помнил Страхов. Он не забыл упомянуть о них в своей итоговой статье о нигилизме (так и озаглавленной «Нигилизм»), написанной в 1881 году: «Мужики, которым (как было напечатано лет двадцать назад в одном журнале) в десять минут разговора умный человек мог надеяться вполне раскрыть их истинные интересы, оказались ужасно непонятливыми и упорными...»¹

Евгений Павлович, как и Страхов, *causeur* — он легко овладевает разговором («проклятый... болтун»,— называет его в сердцах Лизавета Прокофьевна), но разговоры его иногда становятся в тягость, потому что о кровных, о роковых вопросах он «говорит слишком весело, говорит на серьезную тему и как будто горячится, а в то же время как будто и шутит». Манера эта точно воспроизводит манеру Страхова: вспомним приведенную раньше характеристику Б. В. Никольского: уклончивый Страхов старался скрасить свои высказывания «шуткой и смехом», охотно «подтрунивая» над обсуждаемой темой.

Евгений Павлович, как и Страхов, как и славянофилы, относится отрицательно к русским либералам западнического толка и русским социалистам из разночинцев, к системам идей, как он выражается, «помещичьим или семинарским». Методология его критики, честь открытия

¹ Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая, стр. 224.

которой он приписывает себе и которой он часто пользовался, состоит в различении частных случаев от общих оснований, или частных авторитетов от авторитетов общих. Мысль его сводится к следующему: существуют ценности, которые в реальной действительности иногда подвергаются помрачению, порче; кто признает авторитет незыблемой ценности, тот может критиковать то, что ее искажает, при одном, однако, условии, что не будет затрагивать первоначального авторитарного принципа.

В первый раз к различению авторитетов частных и авторитетов общих Страхов прибегнул в софистических целях в разгар полемики 1861—1862 годов, дабы «посрамить» ненавистных ему Чернышевского и Писарева. «...Одна из отличительных черт настоящей (то есть теперешней.— В. К.) литературы есть именно отрицание общих авторитетов,— утверждал он.— Например, отвергается не просто Пушкин или другой поэт, а отвергается поэзия вообще; отвергается не просто Гегель, а философия вообще; отвергается не просто Гизо, а вся история и т. д. Разница между таким отрицанием общего авторитета и отрицанием какого-нибудь частного авторитета чрезвычайно большая. Частный авторитет если отвергается, то должен быть отвергаем не иначе, как во имя будущего... но у нас, в литературе, дело идет совершенно наоборот. Частный авторитет не признается потому, что отвергается общий»¹.

По софистическим выкладкам Страхова Чернышевский, Добролюбов, Писарев и их сторонники не имели ни общих идеалов, ни общего мирозерцания. В своем «мрачном и жестоком» азарте они-де разрывали «в самом корне величайшее счастье нашей человеческой жизни» — «добро», «истину», «красоту»². Они отрицали, уверял Страхов, не определенный переживший себя строй, а историю вообще; они ненавидели не самодержавие, не крепостничество, а Россию как таковую и т. д. и т. д.

Придавая своей тактике борьбы с революционными демократами преувеличенное значение, Страхов, неоднократно хвастал. «Я убежден...— писал он,— что я от-

¹ Н. Страхов. Из истории литературного нигилизма. 1861—1865. СПб, 1890, стр. 21.

² Там же, стр. 22.

крыл» корень заблуждений «Современника» и «Русского слова» «и позволяю себе гордиться открытием, столь важным в истории современной отечественной словесности»; «...Я указал на то, что «Современник», поддерживая свои идеи, доходит до отрицания общих авторитетов, например, поэзии, истории, философии, литературы» и т. д.¹

Когда Евгений Павлович «приписывает себе и даже одному себе» открытие основного заблуждения «русских либералов», в том числе, значит, и Чернышевского, Писарева и их лагеря вообще, то он явно повторяет похвальбу Страхова. «Я вам, господа, скажу факт,— разглагольствует Евгений Павлович прежним тоном, то есть как будто с необыкновенным увлечением и жаром и в то же время чуть не смеясь, может быть, над своими же собственными словами,— факт, наблюдение и даже открытие которого я имею честь приписывать себе, и даже одному себе; по крайней мере об этом не было еще нигде сказано или написано». Об этом было, однако, сказано, написано и напечатано Страховым во «Времени», и тирада эта становится оправданной и приобретает свой истинный смысл лишь в том случае, если именно Страхов послужил прототипом для Евгения Павловича.

Страхов очень гордился своим «открытием». И Достоевский использовал это «открытие» для характеристики созданного им персонажа, включая чувство самоудовлетворения и гаерское шутовство, долженствующие прикрыть возможное замечание, что предложенный тезис является общим местом и если и есть в нем что-либо новое, так только софистическое применение.

Опираясь на изобретенный им «метод» оценки идеологической жизни, Евгений Павлович переносит огонь критики на русскую литературу. «...Русская литература, по-моему,— толкует Евгений Павлович,— вся не русская, кроме разве Ломоносова, Пушкина и Гоголя». И тут перед нами повторение мыслей Страхова.

В 1867 году, в декабрьском номере «Отечественных записок», Страхов опубликовал статью «Бедность нашей литературы. Критический и исторический очерк». В следующем, 1868 году он выпустил ее отдельной брошюрой.

¹ Н. Страхов. Из истории литературного ингибризма. 1861—1865. СПб, 1890, стр. 23, 144.

Достоевский запомнил ее, она фигурирует в его переписке.

Одна из глав брошюры начинается словами: «Бедна наша литература, но у нас есть Пушкин»¹.

Работая над «Бесами», Достоевский занес в свою записную тетрадь: «Славянофилы — барская затея. Их мнение о Пушкине (бедность русской литературы)» (XI, 64). Запись эта перекликается с заглавием Страхова и в то же время нуждается в расшифровке. Славянофилы отрицали русскую литературу, ее художественный вес, ее национальное значение, отрицали Пушкина, отрицали все и всех, кроме разве, по своеобразному недоразумению, Гоголя. В этом огульно отрицательном отношении славянофилов к русской литературе, создававшей в XIX веке в непрерывном потоке самые неувядаемые свои ценности, Достоевский видел одно из неопровержимейших доказательств их барской сущности.

Страхов к исходу шестидесятых годов сохранил славянофильско-отрицательное отношение к русской литературе. Однако под влиянием Достоевского он внес поправку в славянофильское отношение к Пушкину. Он стал защищать Пушкина от аристократической холодности, от барского пренебрежения, но не так, как Достоевский. Тот в оценке Пушкина был в главнейших и сильнейших пунктах близок к Белинскому и даже опирался на Белинского. Страхов же черпал свою аргументацию у Варнгагена фон Энзе и у Каткова.

Попытка воскресить давнюю (1856 года) и забытую статью Каткова о Пушкине носила вдвойне демонстративный характер: в ней проявились и раболепие Страхова перед влиятельным «московским публицистом», и противопоставление аргументации последнего пушкинским статьям Белинского.

Выделяя Пушкина и защищая его от славянофилов, Страхов тем сильнее подчеркивал славянофильскую мысль об общей будто бы бедности всего русского литературного процесса.

«Бедная литература! Бедная критика! — восклицал он. — Ни одного твердо сложившегося мнения, ни одного общепризнанного авторитета!», везде «явные признаки слабости нашей литературы и некоторой уродливости

¹ Н. Страхов. Бедность нашей литературы. СПб, 1868, стр. 54.

нашего развития, по которой оно никогда не достигает полного и всеобщего влияния, не имеет силы внушить к себе уважение всем и каждому»¹. Этот уничижительный приговор равно распространяется и на русский классицизм, и на русский сентиментализм, и на русский романтизм. Не признает Страхов ни особых заслуг, ни особых достижений и за шестидесятыми годами, в течение которых Достоевский опубликовал «Униженные и оскорбленные», «Записки из Мертвого дома» и «Преступление и наказание».

Имена современных ему писателей, вошедших в пантеон вечной славы русской литературы, критик приводит здесь лишь для того, чтобы на примере каждого из них показать ту или иную черту слабости и бедности русской литературы. Изложение Страхова пронизано к тому же намеками, то прямыми, то двусмысленными, на преклонение русской литературы и русской критики перед Западом, на подражательный будто бы ее характер (по терминологии Евгения Павловича, она «вся не русская!»). С некоторой долей гадательности, уповая все же на будущее, он видит признаки лучшего в увеличении числа газет, журналов, в деятельности «прежних писателей» и называет в этом ограниченном контексте Тургенева, Островского, Л. Толстого и Писемского, но не называет Достоевского, на что последний, конечно, не мог не обратить внимания.

В конце 1868 года, в котором Страхов издал свою брошюру, он пишет для «Зари» восторженный отзыв о Толстом — это и есть начало его «отолстения», как иронически выражался Достоевский. Однако, рассуждая о «бедности нашей литературы», он называл в качестве вполне положительных деятелей русской литературы только великое имя Ломоносова и Пушкина, которое одно только «по яркости могло поравняться с этим светилом»². Гоголя Страхов признает уклончиво, больше прячась за мнение не понимавшего Гоголя Писемского. Вероятно, в живых беседах с Достоевским Страхов не решался от-

¹ Н. Страхов. Бедность нашей литературы. СПб, 1868, стр. 8, 46.

² См. также статью «Несколько запоздалых слов» («Отечественные записки», 1866, январь). Цитирую по книге: Н. Страхов. Заметки о Пушкине и других поэтах. 2-е изд., дополненное. Киев, 1897, стр. 3.

крыто и полностью оспаривать авторитет Гоголя, признаваемый и славянофилами, и западниками; позднее, отставив в сторону платоническое для него имя Ломоносова, он назовет в качестве корифеев русской литературы Пушкина, Гоголя и Толстого¹.

В 1875 году в «Русском вестнике» (№ 6, стр. 802) он напишет: «Возбуждение, произведенное Гоголем, было необычайное, и последствия его продолжают до сих пор». (Однако он хотел бы, чтобы традиции Гоголя развивались не в сторону Некрасова и Щедрина, а в сторону... Д. И. Стахеева!)

Выходит, таким образом, что Евгений Павлович в романе «Идиот» повторяет те суждения о русской литературе, которые были характерны именно для Страхова.

Евгений Павлович — персонаж, вплетенный в сложный романский сюжет. В романах Достоевского, в особенности в «Идиоте», любовь приобретает особое моральное и философское значение. Страхов не понимал «нагрузки», ложившейся у Достоевского на столь вековое, повторяющееся и, казалось бы, столь простое чувство. Мы уже вычитали в письме Страхова к Толстому мнение, что у Достоевского не было никакого чувства женской красоты и прелести. В другом письме к тому же Толстому он удивлялся: «Почти непонятно, каким образом Достоевский, столько волочившийся и дважды женатый, не может выразить ни единой черты страсти к женщине, хотя и описывает невероятные сплетения и увлечения таких страстей»². Тема эта, надо думать, неоднократно всплывала в многочисленных и «бесконечных» разговорах между Достоевским и Страховым. Для Достоевского она имела слишком большое значение, недаром он ввел в характеристику Евгения Павловича и отношение Страхова к любовной линии в своих произведениях.

Евгений Павлович не может понять сложных переживаний Мышкина, его одновременной любви к Настасье Филипповне и к Аглае и в то же время различия его чувств по отношению к каждой из этих женщин. Для Евгения Павловича, как и для Страхова, критерий «ис-

¹ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 168.

² «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894». СПб, 1914, стр. 81, 82.

тинной» любви и условие «правильной жизни» — «связать себя навсегда с одним мужчиной, а для мужчины — с одною женщиной»¹. Он знает трафаретный ход любви «нормальных» людей: по его убеждению, князь, сделав предложение Аглае, должен был порвать с Настасьей Филипповной. Он понять не может, как это Мышкин, будучи «честным» человеком, хочет любить обеих: одну — чтобы ее спасти, другую — потому, что без нее жить не может. Евгений Павлович убежден, что «князь несколько не в своем уме. И что такое значит это *лицо* (лицо Настасьи Филипповны.— В. К.), которого он боится и которое так любит! И в то же время ведь он действительно, может быть, умрет без Аглаи, так что, может быть, Аглая никогда и не узнает, что он ее до такой степени любит! Ха-ха! И как это любить двух? Двумя разными любвями какими-нибудь? Это интересно... бедный идиот! И что с ним будет теперь?»

По мнению Евгения Павловича, князь Мышкин действительно идиот в примитивном, пошлом значении слова: в его чувствах нет-де здоровья, «естественности» натуры, одна только надуманность, «головой восторг».

Евгений Павлович невольно выдает трафаретность и обыденность страховского отношения к женщинам, он проговаривается: князь, мол, должен был предпочесть Аглаю, потому что Аглая «честная девушка», «из общества», а Настасья Филипповна «падшая», «...во храме прощена была женщина, такая же женщина, но ведь не сказано же ей было, что она хорошо делает, достойна всяких почестей и уважения». Евгений Павлович говорит здесь точь-в-точь то же самое, что писал Страхов и о чем, нет сомнения, он многократно спорил с Достоевским: «Мы, русские, очень снисходительны в этом случае: мы не особенно караем и преследуем наших Магдалин, но и не возводим их в героини и святые»². Тирада эта направлена против «Лукреции Флориани», против Жорж Санд и против «жоржсандизма», против романа «Что делать?» Чернышевского и некоторых стихотворений Некрасова и Добролюбова, против образа Сони из «Преступления и наказания» — и Настасьи Филипповны из «Идиота».

¹ Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка первая. СПб, 1882, стр. 198.

² Там же, стр. 196.

В причудливое и в то же время органическое единство образа Настасьи Филипповны вошло то, что составляло в середине XIX века известную часть так называемого женского вопроса: снятие вины с поскользнувшейся женщины, реабилитация женщины, ставшей, по существу, жертвой неправильно и несправедливо устроенного общества. Страхов же ханжа, как и Евгений Павлович; оба они совершенно не понимают, что Достоевский вложил в душу Идиота, что у него значит сострадание.

Настасья Филипповна «сострадания достойна,— продолжает Евгений Павлович отчитывать князя Мышкина, князя-Христа.— Это, хотите вы сказать, добрый мой князь? Но ради сострадания и ради ее удовольствия разве можно было опозорить другую, высокую и чистую девушку, унижить ее в *тех* надменных, в *тех* ненавистных глазах? Да до чего же после того будет доходить сострадание?»

«И где у вас сердце было тогда, ваше «христианское»-то сердце! — продолжает он.— Ведь вы видели же ее лицо, в ту минуту: что она, меньше ли страдала, чем *та*, чем *ваша* другая, разлучница?»

Достоевский уже не скрывает здесь своей иронии: Евгений Павлович отождествляет страдание ревности Аглаи с концентрированным, всечеловеческим, вселенским страданием Настасьи Филипповны! Для Евгения Павловича, как и для Страхова, христианское сострадание имеет меру и предел — это приход на помощь своей невесте, своей возлюбленной, своей жене, это, наконец, милостыня. И не более.

Все нити, характеризующие разные стороны мировоззрения Страхова и Евгения Павловича, сходились в одном и, пожалуй, главном для них пункте: в отношении к современному «молодому поколению», или, иначе, к «нигилистической» молодежи.

Достоевский и в самый разгар беспощадных полемик шестидесятых годов все же оговаривался, что нельзя всю молодежь сплошь обзывать «мальчишками и крикунами... что в этих крикунах может быть иногда честное, сурово-честное убеждение», может быть долг, цель и идеал в жизни (см. 13, 203, 212).

Нельзя пройти и мимо того, что Достоевский после закрытия «Времени», уже в «Эпохе», в которой он предоставил Страхову очень большой простор (для выпол-

нения правительственных требований, под условием соблюдения которых только и разрешено было издание), отказался поместить статью последнего «Счастливые люди», направленную против романа Чернышевского «Что делать?». Об этом мы узнаем от самого Страхова; в сборнике «Из истории литературного нигилизма» он снабдил свою статью следующим примечанием: «Счастливые люди» были написаны для «Эпохи», но Ф. М. Достоевский не решился напечатать эту статью, и только года через два после написания она явилась в «Библиотеке для чтения», которую издавал тогда П. Д. Боборыкин».

Даже после покушения Каракозова на Александра II в 1866 году Достоевский в письме к Каткову, осуждая нигилистов, социалистов, в то же время берет их под защиту от оголтелых нападков и преследований реакции: «У наших же у русских, бедненьких, беззащитных мальчиков и девочек, есть еще свой, вечно пребывающий *основной* пункт, на котором еще долго будет зиждиться социализм, а именно энтузиазм к добру и чистота их сердец. Мошенников и пакосников между ними бездна. Но все эти гимназистики, студентики, которых я так много видал, так чисто, так беззаветно обратились в нигилизм во имя чести, правды и истинной пользы!..»

Нигилизм Достоевский связывает с социализмом. «Все нигилисты суть социалисты, — читаем мы несколько выше в том же письме. — Социализм (а особенно в русской переделке) — именно требует отрезания всех связей. Ведь они совершенно уверены, что на *tabula rasa* они тотчас выстроят рай. Фурье ведь был же уверен, что стоит построить одну фаланстеру и весь мир тотчас же покроется фаланстерами; это его слова. А наш Чернышевский говаривал, что стоит ему четверть часа с народом поговорить и он тотчас же убедит его обратиться в социализм». Заблуждения и утопии будут искоренены «здравой наукой», пишет Достоевский, но когда еще воцарится здравая наука, «когда еще она будет?.. И наконец: здравая наука, хоть и укоренится, не так скоро истребит плевела, потому что здравая наука — все еще только наука, а не непосредственный вид гражданской и общественной деятельности. А ведь бедняжки убеждены, — возвращается Достоевский снова к молодежи, — что нигилизм дает им самое полное проявление их граждан-

ской и общественной деятельности и свободы» (Письма, IV, 280, 281).

Чтобы вполне оценить это письмо, надо помнить, что оно написано было в разгар пароксизма мракобесия, вызванного выстрелом Каракозова. Достоевский с наивностью ребенка обращал к влиятельнейшему вдохновителю реакции увещевания удержаться от неистовств, оберечь «свободу слова», оградить ищущую молодежь от репрессий и от «канцелярской опеки»... Достоевский к тому же находился в полной финансовой зависимости от Каткова. Естественно, что в «хитрой» своей тактике он должен был возможно демонстративнее отгородиться от «нигилистов», от Чернышевского (с которым его в самом деле разделяли принципиальные разногласия). Тем большее значение приобретает его слово, подсказанное нерастраченными сочувствиями к молодежи. Чтобы «подладиться» к Каткову, Достоевский напомнил о пресловутых пятнадцати минутах, достаточных для того, чтобы обратить русского мужика в социализм. Но характерно, что Страхов вспоминал эти «четверть часа» с издевкой, чтобы окончательно и бесповоротно осудить молодежь, Достоевский же — чтобы извинить ее блуждания наивностью надежд, нравственной чистотой и добрыми целями.

Настроения, выраженные в цитированном письме к Каткову, не были для Достоевского ни случайными, ни скоропреходящими. Когда популярный в семидесятых годах генерал Р. Фадеев включился в травлю социалистической молодежи, Достоевский записал у себя в тетради: «Ростислав Фадеев и Фурье. Нет, я за Фурье... Я даже отчасти потерпел за Фурье наказание... и давно отказался от Фурье, но я все-таки заступлюсь. Мне жалко, что генерал-мыслитель трактует бедного социалиста столь свысока. Т. е. все-то эти ученые и юноши, все-то эти веровавшие в Фурье, все такие дураки, что стоило бы им прийти только к Ростиславу Фадееву, чтоб тотчас поумнеть. Верно тут что-нибудь другое, или Фурье и его последователи не до такой степени все сплошь дураки, или генерал-мыслитель уж слишком умен. Вероятнее, что первое»¹.

В романе «Идиот» в отношении к Ипполиту, в оценке ищущей молодежи князем Мышкиным и Евгением Пав-

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 311.

ловичем отразились разные позиции Достоевского и Страхова.

Страхов вслед за славянофилами отрицал и осуждал борьбу за право: это, мол, на Западе люди искали прав, русские же все свои упования возлагали-де на любовь, на добровольную и индивидуальную милостыню богатых бедным. И князь у Достоевского учил «единичному добру», придавая огромное, быть может, решающее значение конкретной помощи каждому отдельному страдальцу; но князь понимал под единичным добром («милостыней») ничем не ограниченное самопожертвование, доходящее до отвержения во имя другого самой личности своей. Страхов же и соответственно Евгений Павлович в романе — оба они как тот христианин, который дает милостыню в два рубля, когда надо раздать все имущество («Братья Карамазовы»), их душевная щедрость — это щедрость того сердобольного чиновника, который подал безнадежно погибавшей Катерине Ивановне три рубля («Преступление и наказание»).

«Как западный человек вообще», — критиковал Страхов Дж.-С. Милля, — тот «придает правам гораздо больше значения, чем мы, русские. Для него право — главный, существенный вопрос, которому подчиняется все остальное. На всякое дело он смотрит с этой стороны; лишение права для него есть высшее зло, какими бы выгодами это лишение ни сопровождалось, а обладание правом есть высшее благо, к которому должны сводиться все цели и способности человека». Логическое завершение всякой борьбы за право, продолжает Страхов, это насилие, индивидуальное или общественное, это революция: «Революция 1789 года была совершена во имя прав человека»¹, как почти столетием позже Парижская коммуна.

В «Идиоте» Евгений Павлович, отчитывая Ипполита, который поддерживал искавшего своих прав Бурдовского, полностью повторяет эту аргументацию Страхова: «...все, что я выслушал от ваших товарищей, господин Терентьев, и все, что вы изложили сейчас... сводится, по моему мнению, к теории восторжествования права, прежде всего и мимо всего, и даже с исключением всего про-

¹ Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка первая. СПб. 1882, стр. 178, 179, 217.

чего, и даже, может быть, прежде исследования, в чем и право-то состоит?.. От этого дело может прямо перескочить на право силы, то есть на право единичного кулака и личного захотения... Остановился же Прудон на праве силы... От права силы до права тигров и крокодилов и даже до Данилова и Горского¹ недалеко». Точно так в «Письмах о нигилизме», написанных после 1 марта 1881 года, Страхов подводил итоги: «Нигилизм есть движение, которое, в сущности, ничем не удовлетворяется, кроме полного разрушения... Самые смелые и ожесточенные нигилисты давно стали выходить... на путь злодейств»².

Страхов вел против «нигилистической» молодежи ту же самую борьбу, с теми же целями и с тем же ожесточением, что и Катков. Он шел даже дальше Каткова и с самого начала своего «антинигилистического» похода внушал, что всякий нигилист потенциальный разрушитель, поджигатель, убийца, не политический даже, а просто уголовный убийца, стремясь уверить в этом и Достоевского: «Вражду, которую я чувствовал (к нигилистам.— В. К.), я старался передать и Федору Михайловичу»³. Ему привиделось, что в «Преступлении и наказании» Достоевский усвоил его точку зрения, перешел на его сторону. Страхов, однако, тешил себя иллюзиями, все это было не так просто.

В «Идиоте» звучат отголоски споров, которые автор романа о Раскольникове вел со своим критиком. Князь Мышкин относится к Бурдовскому, к Ипполиту Терентьеву как к юношам, попавшим под власть извращенных идей, но вовсе не безнадежным, как к молодым людям заблуждающимся, однако с совестью, способным исправиться и постичь нравственный закон в его непомраченной чистоте. Он не порывает отношений с ними на протяжении всего романа, и если проповедь его и дает некие результаты, то именно в среде вот этой «нигилистической» молодежи. Евгений же Павлович не скрывает своего абсолютно отрицательного отношения к «нигили-

¹ Данилов и Горский — убийцы, персонажи сенсационной уголовной хронки шестидесятых годов.

² Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб, 1883, стр. 215, 224.

³ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб, 1883, стр. 220.

стическим» персонажам, не желая разбираться ни в возрасте, ни в индивидуальной биографии, ни в личных особенностях каждого из них. Он безжалостен ко всем, кто, по его мнению, в той или иной степени заражен «ядом» новейших идей. Он смеется над задыхающимся, умирающим Ипполитом.

Мышкин жалеет Ипполита, он боится, как бы Ипполит не привел в исполнение замысел самоубийства. Евгений Павлович злорадствует. Он уверен: Ипполит не только не застрелится, но еще и убьет кого-нибудь: «...берегитесь вы этих доморощенных Ласенеров наших¹. Повторяю вам, преступление слишком обыкновенное прибежище этой бездарной, нетерпеливой и жадной ничтожности». «Разве это Ласенер?» — спрашивает удивленный Мышкин. И Евгений Павлович разъясняет:

« — Сущность та же, хотя, может быть, и разные ампула. Увидите, если этот господин не способен укокошить десять душ, собственно, для одной «шутки»... Не попадитесь только сами в число десяти.

— Всего вероятнее, что он никого не убьет, — сказал князь, задумчиво смотря на Евгения Павловича.

Тот злобно рассмеялся².

Достоевский находил в некоторых уголовных преступлениях подтверждение реалистической природы романа

¹ П. Ф. Ласенер — знаменитый своей жестокостью французский убийца, казненный в 1836 году. Процесс Ласенера был опубликован во «Времени» (1861, № 2), с предисловием Ф. М. Достоевского.

² Достоевский искал в человеке человека, он находил человека в убийцах омского каторжного острога. Страхов же искал и находил в каждом человеке гнусного человека. Даже христианство являлось в его интерпретации обвинительным актом против человека. Полемизируя с Достоевским, он писал: «Разве хорош человек? Разве мы можем смело отвергать его гнусность? Едва ли! Каких бы мнений мы ни держались, когда дело идет об этом вопросе, в нас невольно отзвучат глубокие струны, с младенчества настроенные известным образом. Все мы воспитаны на Библии, все мы христиане, вольно или невольно, сознательно или бессознательно. Идеал прекрасного человека, указанный христианством, не умер и не может умереть в нашей душе; он навсегда сросся с нею. И потому, когда перед нами развернут картину современного человечества и спросят нас: хорош ли человек, мы найдем в себе тотчас решительный ответ: «Нет, гнусен до последней степени!» («Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования». «Литературное наследство», т. 86, 1973, стр. 562).

«Преступление и наказание». Страхов рассуждал иначе: в этих жизненных фактах он видел подтверждение своей излюбленной мысли, будто нигилизм неизбежно ведет к уголовщине, к убийствам, к поджогам. «Нашелся... юноша,— рассказывал Страхов,— который стал на сторону Раскольникова и некоторое время носился с мыслью совершить нечто подобное его преступлению... Так верно была схвачена автором эта логика людей, оторвавшихся от основ и дерзко идущих против собственной совести». Страхов был уверен, что знаменитые петербургские пожары 1862 года были делом рук «нигилистов»: «В поджогах трудно сомневаться, но это дело, как и другие страшные события той эпохи, почему-то осталось совершенно покрытым мраком»¹. Достоевский же был убежден, что «нигилисты» не причастны к поджогам, и неоднократно пытался выразить свое мнение печатно, но цензура по понятным причинам мешала ему. Все же, хоть с опозданием, он сумел об этом сказать на страницах своего журнала².

Князь Мышкин не останавливается на наружных, нелепых и уродливых проявлениях убеждений «нигилистов», как они обрисованы в романе. Он входит в глубину, он ищет нравственные и философские первоисточники порывов тогдашней молодежи, ее поступков, подчас не вяжущихся со здравым смыслом. Мышкин понимает, что Бурдовский вследствие умственной своей отсталости может стать игрушкой в чужих и нечистых руках, он жалеет Бурдовского и в особенности Ипполита. Мало того — он вдруг чувствует родство своих переживаний с переживаниями Ипполита: болезнь ставит преграду между ними обоими и обыкновенной, нормальной жизнью, оба размышляют, оба жаждут сострадания, и все это при огромной разнице их личностей и их убеждений протягивает нити сочувствия и единения между ними. Мышкин, к великому своему удивлению, находит общие корни между своей тоской, своей любовью к ближнему и переживаниями Ипполита, главного «нигилиста» романа.

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб, 1883, стр. 290, 239—240.

² См.: В. Кирпотин. Достоевский в шестидесятые годы. М., Гослитиздат, 1966, стр. 137.

«Ему вспомнилось...— рассказывается в романе,— как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга, каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива» (слова Ипполита.— В. К.); каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш... Теперь ему казалось, что... все эти самые слова, и что про эту «мушку» Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...

Он забылся... но тревога его продолжалась и во сне. Пред самым сном он вспомнил, что Ипполит убьет десять человек, и усмехнулся нелепости предположения».

Предположение Евгения Павловича относительно Ипполита было такой же «галиматьей», как и гаерский его рассказ о защитнике шестикратного убийцы: «...естественно, говорит, что моему клиенту по бедности пришлось в голову совершить это убийство шести человек, да и кому же на его месте не пришлось бы это в голову? В этом роде что-то, только очень забавное».

«Забавный» этот «антинигилистический» анекдот имел хождение в шестидесятых годах; в романе даже князь Щ. одергивает Евгения Павловича: «Шутка твоя слишком уже износилась».

3. ОТНОШЕНИЕ ДОСТОЕВСКОГО К СТРАХОВУ

Достоевский находил у Страхова, в его убеждениях, в направлении его мировоззрения, недостаток, который он «ненавидел», «презирал» и обещался «преследовать» всю жизнь. Страхов считал, что 2×2 все-

гда 4 — и точка, а всякий мыслящий иначе заслуживает осуждения и поношения. Благоразумный и осторожный Страхов придавал значение только застылым выводам, неподвижным формулам, самый же процесс искания с его неизбежными колебаниями, пробами, ошибками ставил ни во что. Достоевский же был страстно убежден, что нравственные мотивы и цели исканий, самый процесс исканий правды много важнее, чем «здравые» метафизические формулы. Достоевский внушал Страхову, имея в виду не абстрактных людей, а именно русскую передовую и ищущую молодежь, «что они хотя и ошиблись, но не хотели ошибиться»¹. «О, будьте уверены, — объяснял Ипполит, — что Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее... Не в Новом Свете тут дело, хотя бы он провалился. Колумб помер, почти не видав его и в сущности не зная, что он открыл. Дело в жизни, в одной жизни, — в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» «Счастье не в счастье, а лишь в его достижении»², — записывал сам Достоевский в своих тетрадях.

Евгений Павлович, аналогично реальному Страхову, не терпел всего, что выходило из нормы, что нарушало установленные прописи, что входило в конфликт с господствующим мнением. Он не вдумывался в искания умирающего Ипполита, не замечал его бредового, полубезумного состояния, «отрубал» его от себя. В разговореконклаве (выражение Леонида Гроссмана), происходившем на даче у Епанчиных, Ипполит силился понять причины враждебности к нему Евгения Павловича, ускользающие от него вследствие множества усмешек и уклончивостей:

« — Я, впрочем, на вас не сержусь, — совершенно неожиданно заключил вдруг Ипполит и, едва ли вполне сознавая, протянул руку, даже с улыбкой. Евгений Пав-

¹ «Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования». Н. Н. Страхов. О Достоевском. Наблюдения (посвящается Ф. М. Достоевскому), стр. 560. См. также нашу работу «Особенности публицистического и художественного видения мира у Достоевского», глава «Противоречия между выводами и исканиями» в книге «Достоевский-художник. Этюды и исследования». М., «Советский писатель», 1972.

² «Неизданный Достоевский», стр. 414.

лович удивился сначала, но с самым серьезным видом прикоснулся к протянутой ему руке, точно как бы принимая прощение».

Князь Мышкин говорит о странном, роковом и преступном извращении идей, начавшем проникать в сознание молодежи. Евгению Павловичу кажется, что князь мыслит одинаково с ним, и остается в недоумении, почему тот не замечает этого преступного извращения идей у Бурдовского, у Ипполита. Евгений Павлович не придает никакого значения тому, что Бурдовский раскаялся, что Ипполит руку целовал князю (Лизавета Прокофьевна очень оценила эти факты!), что Ипполит у него, у Евгения Павловича, холодно и вежливо издевающегося над ним, просит прощения.

«— Конечно,— пытается Мышкин объяснить Евгению Павловичу сложившуюся моральную ситуацию,— если вы не захотите ему простить, так он и без вас померт...»

— О, с моей стороны я ему все прощаю; можете ему это передать,— парирует Евгений Павлович.

— Это не так надо понимать,— тихо и как бы нехотя ответил князь, продолжая смотреть в одну точку на полу и не подымая глаз,— надо так, чтоб и вы согласились принять от него прощение.

— Я-то в чем тут? В чем я пред ним виноват?..»

В этом разговоре, в словах Мышкина преломилась одна из любимейших и заветнейших мыслей Достоевского: каждый перед всеми виноват, все виноваты перед каждым, все друг перед другом виноваты. Ипполит один из тех, кто искал, кто ошибался, но не хотел ошибиться; его заблуждения обусловлены не злой волей, а хаотическим и беспорядочным временем, жестоким равнодушием сытых и благополучных к его бедам, к его болезни, к его смерти. Люди, ближние его, перед ним виноваты, во всяком случае, не меньше, чем он перед ними. Евгений Павлович же книжник и фарисей, и если это не было замечено, то ведь не сразу же было понято, что сквозь образ Мышкина сквозит образ Христа. Евгений Павлович умывает руки, он, как и Страхов, не считает себя виноватым в страданиях, в бедствиях других. Страхов называл «гуманность, сострадание, снисходительность, вежливость, терпимость» добродетелями «времен

упадка и эпох разложения»¹. Евгений Павлович полон тем же страховским фарисейским, эгостическим самодовольством: он-то ведь «без греха», он-то лично не виноват ни перед кем, погибающие сами виноваты в своей гибели. «Я-то в чем тут? В чем я пред ним виноват?..» — в этом вопросе весь Евгений Павлович. И весь Страхов.

Евгений Павлович упрекает Мышкина в излишнем страдании, он полагает, что Ипполита напрасно увезли из города, от «мейеровой стены», на дачу, что Ипполит рисуется, позирует перед окружающими. Идиот, князь Христос, продолжает терпеливо ему объяснять: Ипполиту «хотелось тогда... всех вас благословить и от вас благословение получить, вот и все...». Князя Щ., присутствовавшего при этом разговоре, как бы озарило, он вдруг понял позиции спорщиков, подтекст всего происходящего. «Милый князь,— обращается он к Мышкину, как-то «опасливо» переглянувшись кое с кем из присутствующих,— рай на земле не легко достается; а вы все-таки несколько на рай рассчитываете; рай вещь трудная, князь, гораздо труднее, чем кажется вашему прекрасному сердцу...»

Евгений Павлович отрицает не только возможность, но и позволительность устройства «рая на земле». В утопиях он видит только средство разжигания несбыточных надежд и возбуждения ненавистных ему недовольства и бунтарства. Христианство, церковь освящают несовершенство мира сего, социальное неравенство, нищету одних, богатство других. Толкование Евангелия в «филантропическом», в социально-утопическом духе представляется ему ересью — вполне как и ограниченному и благоразумному Страхову. «Блаженны нищие, сказано в одной книге,— поучает Страхов,— эти слова стали в настоящее время совершенно непонятными, а многим покажутся чуть ли не безнравственными. Однако же несомненно, что нельзя быть спокойным и довольным тому, кто непременно требовал бы себе имущества, соответственного своим заслугам и достоинствам, или не мог бы вынести зрелища чужого случайного богатства»².

Это фарисейское оберегание своего «случайного» бо-

¹ Н. Страхов. Борьба с Западом в нашей литературе. Книжка вторая. СПб, 1883, стр. 244.

² Там же, стр. 246—247.

гатства, своего каменного спокойствия и жестоководного самодовольства опирается все на ту же уверенность, что «рай на земле» просто невозможен, что сколько бы ни бились реформаторы, проповедники, пророки, новые Иисусы, все вернется на старые, истоптанные круги. И Евгений Павлович, и Страхов обыкновеннейшие консерваторы, пошлейшие враги утопий, враги социализма, враги гармонии, «рая на земле».

Достоевскому жгли сердце страдания народа, его сознание было охвачено стремлением поднять униженных, утешить оскорбленных, «восстановить» в падшем человеке утраченные человеческие качества.

Мечты о новом «золотом веке», связанные с проповедью смирения и долготерпения, сопровождались отрицанием революционных форм борьбы за лучшее будущее. И у Достоевского мечта о рае на земле уживалась с идеализацией православия и самодержавия. Однако в художественном образе, в личности, в Лице князя Мышкина мечта о рае на земле приобретала сильный критический оттенок, направленный против существующего порядка земных дел и против господствующей морали, освящающей привилегии сильных и богатых.

Страхов же издевался над стремлением к врачеванию материальных, жизненных зол. «...Мы, вероятно, прекрасно устроимся, как скоро бросим заниматься пустяками,— иронизировал он.— У каждого будет работа; все мы будем сыты, одеты, не будем терпеть ни голода, ни нищеты, будем здоровы, а заболеем — найдем всегда докторов и лекарства»¹. И уже вполне серьезно, с необычной для него страстностью Страхов провозглашал: «Вопрос о материальном благосостоянии и вообще об устранении страданий, которым подвержено человечество, есть, как известно, самый живой современный вопрос. Но поднят он уже давно; о нем говорится в Евангелии, и сказано там именно следующее: ищите прежде царствие Божие, и все сие приложится вам. Мне кажется, и ныне нет нужды изменять этого решения. Люди всегда были, есть и будут идеалистами». Захоти они установить порядок, при котором никто не умирал бы с голоду, «то, при известной смывленности, отличающей их от животных,

¹ Н. Страхов. Из истории литературного нигилизма. 1861—1865. СПб, 1890, стр. 37.

они, без сомнения, достигли бы этой цели. Но этого никогда не было... Разве человечеству нужно привыкать — страдать и умирать? Вы говорите о нуждах; но люди во все времена показывали способность терпеть, не жадничать и быть довольными малым. Вы говорите о смерти, голодной или кровавой? Но опять-таки, во все времена люди показывали расположение рисковать своею жизнью и гибнуть безропотно. Да и странную бы поправку вы сделали в человеческой природе, вычеркнувши из нее идеализм...»¹

Страховский идеализм, увековечивавший страдания, голод, преждевременные и насильственные смерти, переносивший счастье освобождения от бедствий на небеса, противостоял не только программе материального устройства людской жизни у социалистов типа Чернышевского, но и братству, как его понимал, как его проповедовал Мышкин Достоевского. Выхода из всеобщей войны каждого против всех и всех против каждого Достоевский искал в установлении земной гармонии; Страхов же всех тех, кому реальный земной порядок не оставлял в удел ничего, кроме физических и нравственных мучений, успокаивал обещанием загробного блаженства.

Достоевский был утопистом и по поставленным им целям, и по предлагаемым им средствам их осуществления, но в его цели входило утоление материальных нужд обездоленного народа и гармоническое устройство его судеб на земле. В этом условном смысле он был материалистом. В этом контексте приобретает особый смысл один разговор Мышкина с Ипполитом. Мышкин уговаривал больного юношу переехать из каменного Петербурга в дачный Павловск. «Зелень и чистый воздух...— аргументировал он,— непременно произведут какую-нибудь физическую перемену», под деревьями облегчатся его волнения и его сны. Ипполит, смеясь, заметил на это, что князь говорит как материалист, на что тот ответил со «своею улыбкой, что он и всегда был материалист. Так как он никогда не лжет, то эти слова что-нибудь да означают».

Шутка приобрела серьезный характер. Начавшись с бытового замечания о преимуществах для больного дач-

¹ Н. Страхов. Из истории литературного нигилизма. 1861—1865, стр. 122, 124.

ных условий, она обернулась серьезным утверждением, имеющим полемический смысл: Мышкин, мечтающий о радости, о счастье, о довольстве и гармонии для живых людей,— материалист по сравнению с идеалистом Страховым, проповедующим блаженство за гробом, а на земле аскетизм и страдание (для других, конечно; себе-то он позволял все возможные для него бранные приятности и наслаждения). Недаром свою статью о романе Чернышевского, отвергнутую Достоевским, Страхов «саркастически» назвал «Счастливые люди»: в ней доказывалось, что стремление к счастью безнравственно и противоестественно, что оно несовместимо с идеалистической природой человека.

В этом же контексте раскрывается иронический характер замечания Ивана Петровича в адрес Мышкина: «Молодой человек сла-вя-нофил, или в этом роде, но... впрочем, это не опасно». Не опасно было пресмыкавшееся перед царизмом и собственниками славянофильство Страхова, но идеал Мышкина был по-своему опасен своим судом над миром уже тем, что создавал тревогу и возбуждал надежды на переустройство земных дел. И автор «Идиота» отдавал себе в этом полный отчет.

Достоевский знал Страхова не только по его статьям и книгам и не только как сотрудника «Времени» и «Эпохи». Он находился с ним в длительном и живом общении, хорошо знал и по общественному поведению, и по быту. «Разговоры наши были бесконечны, и это были лучшие разговоры, какие мне достались на долю в жизни»,— вспоминал впоследствии Страхов. Достоевский «говорил тем простым, живым, беспритязательным языком, который составляет прелесть русских разговоров... Самое главное, что меня пленяло и даже поражало в нем, был его необыкновенный ум, быстрота, с которою он схватывал всякую мысль, по одному слову и намеку. В этой легкости понимания заключается великая прелесть разговора, когда можно вольно отдаваться течению мыслей, когда нет нужды настаивать и объяснять, когда на вопрос сейчас получается ответ, возражение делается прямо против центральной мысли, согласие дается на то, на что его просишь, и нет никаких недоумений и неясностей. Так мне представляются тогдашние бесконечные разговоры, составлявшие для меня и большую радость, и гордость. Главным предметом их были, конечно, журнал-

ные дела, но кроме того и всевозможные темы, очень часто самые отвлеченные вопросы...»¹

Разумеется, нет возможности восстановить все богатство разговоров Достоевского со Страховым, их согласий, расхождений, споров, нет возможности поэтому точно определить, как они отразились в образе Евгения Павловича. Нам пришлось в своем анализе ограничиться печатными источниками. Найденные совпадения характерных черт личностей Евгения Павловича и Страхова, их речей, их мнений, их позиций в общественных и моральных вопросах вполне достаточны, чтобы доказать, что последний явился прототипом первого, что Достоевский трансформировал свой опыт общения со Страховым как с жизненным типом в художественный образ.

К этому следует, пожалуй, добавить и фамилию Евгения Павловича. Достоевский выбрал для него фамилию Радомский, по польскому городу Радому. Писатель вообще любил давать своим героям фамилии со смыслом. Статья Страхова «Роковой вопрос», посвященная польскому восстанию 1863 года, приобрела поистине роковое значение для Достоевского: она вследствие свойственных Страхову «обиняков», витиеватости и неясности формулировок не была понята в правительственных кругах и послужила причиной закрытия «Времени» — Страхов написал статью против поляков, а Каткову и присным почудилось в ней сочувствие полякам. Достоевский никогда не мог забыть этого эпизода. Он обозначил своего литературного героя первоначально буквой Р., быть может считая полное начертание фамилии слишком прозрачным намеком; в дальнейшем он выписал ее всеми буквами, решив, что жизненного первоисточника образа все равно не скрыть.

¹ Достоевский сотрудничал со Страховым, но полного единомыслия, настоящей близости между ними никогда не было. Он, вспоминая Страхов, «никогда мне не противоречил... Но он и никогда не хвалил меня, никогда не выражал особенного одобрения». Статьи же Страхова во «Времени», по собственному его признанию, встречали «маленькое сопротивление».

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб, 1883, стр. 225.

«В моих статьях,— продолжает он,— иногда редакция приставляла к имени автора, на которого я нападал, какой-нибудь лестный эпитет, напр. *талантливый, даровитый*, или в скобках: (*впрочем, достойный уважения*). Были и вставки; так, в статье «Нечто о полемике» было вставлено следующее место:

«Вольтер целую жизнь свистал и не без толку и не без последствий. (А ведь как сердились за него, и именно за свист)».

Эта похвала свисту вообще и Вольтеру в частности нарушает тон статьи и выражает вовсе не мои вкусы... Вставка принадлежит Федору Михайловичу, и я уступил его довольно горячему настоянию¹.

Оба, и Достоевский, и Страхов, так никогда и не преодолели разделявшей их черты. Несмотря на длившееся сотрудничество и интенсивное личное общение, «на Федора Михайловича находили иногда минуты подозрительности», недоверчивости по отношению к Страхову, возникали размолвки, а со времени падения «Эпохи» и вплоть до обнаружившегося успеха «Преступления и наказания» они уж и не встречались.

Неполное совпадение мнений и взглядов между Достоевским и Страховым преломилось в романе в форме неполного согласия между Мышкиным и Евгением Павловичем. Евгений Павлович время от времени просит Мышкина подтвердить его правоту, а Мышкин отвечает: «Я так прямо не могу еще сказать, согласен я или не согласен... но уверяю вас, что слушаю вас с чрезвычайным удовольствием...» Так мог бы сказать и Достоевский Страхову. Вдумываясь в критику русского «либерализма» со стороны Евгения Павловича, Мышкин замечает: «...Мне кажется, что вы, может быть, несколько правы и что тот русский либерализм, о котором вы говорили, действительно отчасти склонен ненавидеть самую Россию, а не одни только ее порядки вещей. Конечно, это только отчасти... конечно, это никак не может быть для всех справедливо». Реплики эти, думается, соответствуют реальным оттенкам, возникавшим в обсуждениях и беседах Достоевского со Страховым.

¹ См.: Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки, стр. 224, 235.

Понимал ли Страхов, что в образе Евгения Павловича Радомского отразился он сам с его «почти» совпадающими взглядами с Достоевским и с непреодолимым в то же время средостением между ними? Не мог не понимать; хотя, может быть, и делал вид, что ничего не замечает. Напомним еще раз: похвала «Идиоту» прозвучала в письмах и вообще в писаниях Страхова один раз — в марте 1868 года. Но Страхов знал тогда только первые главы романа, напечатанные в январе и в феврале. Последующие главы поднимали все выше и выше и художественное, и философское, и общественное значение нового произведения Достоевского. С чего же это Страхов вдруг изменил свое отношение к «Идиоту», вычеркнув его из списка «подъемов», достижений Достоевского? Да потому, что он узнал себя в Евгении Павловиче. Достоевский щадил своего мнимого единомышленника. Достоевский трансформировал в художественный образ преимущественно черты мировоззрения Страхова, он давал сюжетную жизнь столкновениям идей и почти не воспользовался характерными особенностями Страхова как бытового человека. Искусный художник, Достоевский придал образу Евгения Павловича черты внешней привлекательности, избегая карикатуры, прямой сатиры (однако маскирующие, украшающие черты, которые Достоевский придал образу Евгения Павловича, — знатность, красота, сердцеядство — могли быть восприняты Страховым по некоторым особенностям его личности как скрытая, но обидная ирония). Как нужно вдумываться и вживаться в образ Мышкина, чтобы понять, что за ним стоит Христос (князь-Христос), так нужно вдумываться и вживаться в образ Евгения Павловича, чтобы понять, что это современный, XIX века, книжник и фарисей, самодовольный, благополучный духовный мещанин.

Мещанство Радомского выразилось в его «разумной и ясной» («с чрезвычайной — даже психологией»), снижающей трактовке грандиозной и трогательной эпопеи Мышкина. Радомский использован в романе для показа преломления мирообъемлющего, философско-этического содержания «Идиота» в обыденном и даже пошлом сознании. В самодовольной критике Евгения Павловича, «как по пальцам» разбирающего князя Мышкина, князя-Христа, великий смысл романа-трагедии снижен, вуль-

гаризован и — утрачен¹. Мещанство Евгения Павловича сквозит и в его благополучной судьбе в неблагополучном мире; у него есть «сердце», у него много «хороших черт», он ищет для себя честного и уютного счастья, и кончит он (уже за пределами романного времени) после неудачных притязаний на руку Аглаи — со всем своим флигель-адъютантством, богатством, красотой, образованностью и умом — женитьбой на хорошенькой и молоденькой, непритязательной Вере Лебедевой.

Достоевский писал «Идиота» после того, как превращение было после крушения «Эпохи» отношения его со Страховым возобновились. Страхов был шафером на его свадьбе. Живучи за границей в одиночестве, Достоевский начал довольно интенсивную переписку со Страховым. В этих письмах Достоевский говорит много приятного Страхову о нем самом, о его статьях, укрепляет в нем веру в его силы. Но все-таки преобладают в них деловые — денежные и бытовые — поручения. Наибольшей степени похвальные выражения Достоевского в адрес Страхова достигают в период писания «Бесов», когда перед ним, как больная совесть, мучительно вставал образ Белинского, от которого он пытался освободиться пароксическими усилиями. Нужда, вечные поиски денег все сильнее связывали Достоевского с «Русским вестником» Каткова. «Я-то уж нигде и ничем не связан, кроме долгов», — горестно отмечал он (Письма, II, 335). Страхов сотрудничал тогда в «Заре», недолговечном журнале, издававшемся В. В. Кашпиревым. Достоевский надеялся, что «Заря» возобновит и укрепит направление усопшего «Времени». Он наставляет Страхова, как вести журнал, уговаривает, несмотря ни на какие трудности, не расставаться с «Зарей». Словом, переписка поддержала и даже укрепила отношения между Достоевским и Страховым. Она сделала возможным возобновление довольно интенсивного личного общения между ними после возвращения Достоевского из-за границы.

¹ Достоевский и вообще-то любил оттенять высокое значение своих повествований толкованиями, свойственными эмпирическому сознанию. См. в книге «Разочарование и крушение Родиона Раскольникова». М., «Советский писатель», 1970, стр. 429—431. Он прибегал к этому приему уже в сороковых годах в «Хозяйке» (см. нашу книгу «Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859)». М., Гослитиздат, 1960, стр. 306—307).

Как же возникла тогда столь резко негодующая, столь беспощадная запись в тетради 1876—1877 годов?

В Страхове ничего не изменилось, он остался таким же уклончивым и двуличным, каким был, так и не сумев оценить гения Достоевского, его значения для русской и всемирной литературы. Он мог представить то, чего не было, как непреложный факт, и мог умолчать о том, что было, если последнее почему-либо не соответствовало его умонастроениям. Он мог говорить в глаза одно, за глаза другое. По-видимому, до Достоевского дошло, что Страхов распространяет о нем гадости. Какого рода были эти гадости, можно представить себе из самой записи Достоевского. Напомним: «...несмотря на свой строго нравственный вид, втайне сладострастен и за какую-нибудь жирную грубосладострастную пакость готов продать всех и все, и гражданский долг, которого не ощущает, и работу, до которой ему все равно, и идеал, которого у него не бывает, и не потому, что он не верит в идеал, а из-за грубой коры жира, из-за которой не может ничего чувствовать».

Слова эти вполне могли быть вызваны сплетней, которую Страхов приписывал Висковатову. Распространяя ее, Страхов не щадил не только своего друга Достоевского, он делал невозможной их совместную работу, он чернил идеал, который, на словах по крайней мере, он с ним разделял.

Достоевский был поражен. Достоевский понял, что ханжество Страхова, его «почти согласие» с идеалом более опасно, чем открытая вражда. С фарисейскими оговорками, сводящими сущность дела на нет, со скрытым и трусливым предательством труднее бороться, чем с открытой ненавистью. Достоевского взорвало. И он внес в свою рабочую тетрадь известную нам запись о Страхове. Это была не просто дневниковая запись для памяти; она была сделана художником, вознамерившимся переосмыслить тип, воплощенный в Евгении Павловиче, изобразить его без смягчающих красок, с той беспощадно концентрированной правдивостью, на которую он только был способен.

Анна Григорьевна Достоевская предоставила в распоряжение Н. Н. Страхова, работавшего над биографией покойного писателя, все его бумаги. В какое-то время он конечно же натолкнулся на эту запись. Опытный литера-

тор, он понял, какое значение она имеет для его репутации; для памяти о нем в потомстве. Запись наслаивалась на образ Евгения Павловича Радомского и придавала ему значительно более зловещий смысл, чем это представлялось ему при первоначальном чтении романа. Страхов забеспокоился. Он решил принять свои меры и написал письмо к Толстому, отлично понимая, что оно не пропадет, займет свое место в истории.

Страхов зафиксировал в письме к Толстому то, о чем сплетничал устно. Все же по опубликованию оно произвело впечатление шока. Поступок Страхова нуждался в объяснениях.

Анна Григорьевна следующим образом объяснила мотивы, двигавшие Страховым: «Говоря со многими лицами по поводу этого злосчастного, так омрачившего последние мои годы письма, я спрашивала, как они представляют себе,— что побудило Страхова написать его письмо? Большинство склонялось к тому, что это было «*jealousie de métier*» (профессиональная зависть), столь обычная в литературном мире; что, вероятно, Федор Михайлович по своей искренности, а может быть, и резкости, обидел Страхова (последний и сам говорит об этом), и вот явилось желание отомстить, хотя бы и умершему. Высказать свое мнение печатно Страхов не посмел, так как знал, что вызовет против себя слишком много защитников памяти Достоевского, а ссориться с людьми было не в характере Страхова. Одно из лиц, близко знавшее Страхова,— добавляет Анна Григорьевна,— высказало мне мысль, что своим письмом он хотел «очернить, принизить Достоевского в глазах Толстого»¹. Местью, личной обидой объясняет письмо Страхова к Толстому и Г. М. Фридлендер².

Однако Страховым руководила страсть бóльшая, чем простая обида и простая месть. Как литератор он чрезвычайно беспокоился о своем влиянии, о своем имени, о своей репутации в потомстве. Как ни недооценивал он Достоевского, он все-таки понимал, что значит в веках свидетельство Достоевского. Он и постарался «подмочить», ослабить или даже парализовать его клеветниче-

¹ А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1971, стр. 405.

² См. его статью «Наука о Достоевском сегодня». «Русская литература», 1971, № 3, стр. 16.

ским письмом, адресовавшись через Льва Толстого к будущим поколениям. Странно, однако, что некоторые историки литературы считают слова Страхова более достоверными, чем свидетельство Достоевского!

История взаимоотношений Достоевского со Страховым и правильное в связи с этим осмысление образа Евгения Павловича Радомского имеют большое значение для изучения и творчества и биографии великого писателя.

Раскрытие внутреннего содержания литературного типа, представленного Евгением Павловичем, бросает дополнительный свет на трагический конфликт романа «Идиот». Слова и пример Мышкина встречали в сюжетном развитии произведения большее сопротивление, чем это может показаться на первый взгляд. Князь-Христос, явившийся в Петербург, чтобы преобразовать мир смирением, состраданием и деятельной любовью, столкнулся не только с капиталистическим злом, с темными глубинами непросветленной человеческой природы, но и с фари́сейским «почти сочувствием», более опасным для его миссии, чем открытая вражда.

Достоевский — «дитя века, дитя неверия и сомнения» — в иные минуты заявлял: «...Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (Письма, I, 142). Но как художник, как реалист, прошедший школу Белинского, Достоевский не хотел, не мог закрывать глаза на истину, не был в состоянии погрешить против истины, каких бы душевных мук ему это ни стоило. «*Как только* художник захочет отвернуться от истины, — записывал он свое сгедо, — тотчас же станет бездарен и потеряет на ту минуту весь свой талант»¹.

По замыслу романа Мышкин должен был «восстановить» Настасью Филипповну, благотворно повлиять на Рогожина, Ганю и Лебедева. Однако такой ход и такой итог романа вопиющим образом расходились бы с реальным течением дел в мире сем. И художник восторжествовал. В ходе работы над своим произведением Достоевский дал совершенно иное направление своему сюжету. В бумагах писателя сохранился набросок: «Правда выше

¹ «Неизданный Достоевский», стр. 429.

Некрасова, выше Пушкина, выше народа, выше России, выше всего, и потому надо желать одной правды и искать ее, несмотря на все те выгоды, которые мы можем потерять из-за нее, и даже несмотря на все те преследования и гонения, которые мы можем получить из-за нее»¹. Правда, значит, выше и Христа, и необыкновенный роман Достоевского показал, что мир не может быть спасен вторым пришествием, простым повторением уже потерпевшей крушение евангельской «благой вести». Во имя Некрасова, Пушкина, во имя народа, во имя России и всего человечества (Достоевский не отделял будущего счастья России от счастья человечества) надо искать других путей преодоления насилия, эксплуатации, фарисейства, лжи, как бы мучительны эти пути ни были, какие бы новые трудности, какие бы новые испытания они ни принесли с собой!

Вместе с тем долгие разговоры Достоевского со Страховым, сотрудничество с ним, сомнительная дружба и, наконец, предательство последнего показывают, как одинок был Достоевский. В записях, письмах и художественных текстах Достоевского можно найти немало фраз, совпадающих на первый взгляд с тем, что писал Страхов. Но это было мнимое совпадение, «почти» согласие. Совпадающие или почти совпадающие фразы стоят в контексте, а контекст-то у Достоевского и Страхова был разный. Мировоззренческая, философская, нравственно-социальная граница между Достоевским и Страховым оказалась непреодолимой. Двуличный и скользкий Страхов уверял, что Достоевский, выпрашивая у него статейку для «Гражданина», сказал: «...да, половина моих взглядов — ваши взгляды!»² Что ж? Возможно, так оно и было. Мало ли что говорится в текущих разговорах, особенно когда добиваешься чего-либо нужного от собеседника. Эту фразу Страхов опубликовал. А вот то, что Достоевский ненавидел, презирал и обещался преследовать всю жизнь его ханжество, его вражду к исканиям новых, неведомых раньше путей в будущее, — это Страхов хранил под спудом. В разгар совместной рабо-

¹ «Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования». «Литературное наследство», т. 86, стр. 91. В дальнейшем дается только название тома и страница.

² Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб, 1883, стр. 238.

ты в «Эпохе» Н. Страхов писал своему брату Павлу: «С Достоевским я чем дальше, тем больше расхожусь»¹. Нельзя ставить в один ряд как единомышленников Достоевского и Страхова. «Мы вовсе не такие почвенники...» — есть запись у великого писателя². Не только либеральные западники, но и консервативные славянофилы, но и выученные им самим «почвенники» не понимали его. Его идеалы, его гений были для всех них непосильной ношей. Лишь минуя их, художественное слово Достоевского проложило себе дорогу в мир.

1972

¹ «Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования», стр. 396.

² «Неизданный Достоевский», стр. 256.

РАССКАЗ «ВЕЧНЫЙ МУЖ» И ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО

1. ПРЕДЫСТОРИЯ



Рассказ «Вечный муж» был написан Достоевским после окончания длительной и трудной работы над «Идиотом». Толчком к его созданию послужила просьба Н. Н. Страхова, подержанная А. Н. Майковым, помочь вновь организованному журналу «Заря» — издателем его был В. В. Кашпирев, а редактором сам Страхов.

Направление «Зари» было сродни «почвенничеству» и Достоевскому ближе, чем направление «Русского вестника».

Кроме того, Достоевский, как всегда, остро нуждался, и деньги ему были необходимы «до последней степени» (Письма, II, 171).

Между Достоевским и «Зарей» началась сложная дипломатическая переписка. В «Русском вестнике» Достоевский был пришелец, и он охотно ушел бы из него в «Зарю». «Русский вестник» эксплуатировал Достоевского, ему в этом журнале платили много меньше, чем Тургеневу, чем Толстому, и это задевало, между прочим, и его писательское самолюбие. Но Катков понимал значение имени Достоевского, входил в его трудные обстоятельства, давал авансы, и значительные, и новые, когда старые еще не были отработаны. «Заря» манила идеологическим сродством, деньги же обещала не большие, чем Катков, однако и обещанного выполнить не могла; страдающая отсутствием материалов, она дергала и нервировала напоминаниями и просьбами о скорейшей доставке рукописей. Окончательный переход в «Зарю» довел бы До-

стоевского до последнего предела материальной необеспеченности.

Достоевский предлагал «Заре» роман, из предполагаемой серии «Житие великого грешника», просил вперед тысячу — «не бог знает какие деньги», а гарантировать их она не имела возможности. «...самому мне бы хотелось работать в Заре,— писал Достоевский А. Н. Майкову.— Направление то, которое я наиболее разделяю, кроме кой чего разумеется. Впрочем как хотят. Бедность-то моя меня съела, а то стал-бы я лезть сам с предложениями. И заметьте, только что свяжусь с журналом, сейчас торопят сроком, сейчас-бы им к самому раннему сроку! Да я лучше умру, чем теперь себя стесню. Один «Русский Вестник» меня не стеснял...» (Письма, II, 265, 25/III—6/IV 1870 г.).

В итоге Достоевский предложил «Заре» замысел рассказа, ради которого он считал возможным стеснить себя на некоторое время и который он мог бы осуществить в «несколько месяцев», оставшихся у него свободными, до начала работы над предполагаемым новым большим романом для «Русского вестника» (Письма, II, 171).

«У меня есть один рассказ,— писал Достоевский Страхову,— листа в 2 печатных, может быть несколько более... Этот рассказ я еще думал написать четыре года назад в год смерти брата, в ответ на слова Ап. Григорьева, похвалившего мои *Записки из подполья* и сказавшего мне тогда: «ты в этом роде и пиши». Но это не *Записки из Подполья*; это совершенно другое по форме, хотя сущность — та же, моя всегдашняя сущность, если только Вы, Николай Николаевич, признаете и во мне, как у писателя, некоторую свою, особую сущность. Этот рассказ я могу написать очень скоро,— так как нет ни одной строчки и ни единого слова, неясного для меня в этом рассказе... Одним словом я могу его выслать даже через два месяца. И вот все, чем в нынешнем году я в состоянии принять участие в «Заре», несмотря на все желание писать туда, где пишете Вы, Данилевский, Градовский и Майков» (Н. Н. Страхову, 30/18 марта 1869 г.; Письма, II, 183).

Достоевский рассчитывал потратить на рассказ «именно то только время, которое я назначил себе для гулянья, для отдыха после 14 месяцев работы» (Письма, II, 177).

Гонораром за небольшую работу, которая, предполагалось, не нарушит необходимого ему отдыха, Достоевский надеялся залатать самые вопиющие прорехи в своем бюджете. Теснимый болезнями, беременностью жены, предстоящими родами, безденежьем, да что безденежьем, нищетой («Я опять в такой нужде, что хоть повеситься», — писал он А. Майкову. Письма, II, 251) — и в то же время обуреваемый своими грандиозными замыслами, Достоевский тяготился работой над «Вечным мужем». «А наконец и самая работа! — откровенно жаловался Достоевский в письме к С. А. Ивановой (29/VIII—10/IX 1869 г.). — Неужели портить, спеша на заказ! (Это о «Бесах», начало которых он должен был доставить в «Русский вестник» к январю 1870 г. — В. К.) Есть у меня идея, которой я предан всецело; но я не могу, не должен приниматься за нее, потому что еще к ней не готов: не обдумал и нужны материалы (это о «Жизни великого грешника». — В. К.). Надобно, стало-быть, натуживаться, чтоб изобретать новые рассказы; это омерзительно...» (Письма, II, 207—208). В письме к племяннице Соне Ивановой он мог быть вполне откровенным и не стесняться в выражениях. А рассказывая А. Н. Майкову о своих глобальных замыслах (25/III—6/IV 1870 г.), он как бы между прочим замечает: «Я теперь года полтора сряду не работал, и меня томит писать («Вечного мужа» не считаю)» (Письма, II, 263).

Яснее выразиться о проходном характере рассказа «Вечный муж» было бы трудно.

Достоевский собирался создать «облегченное» произведение, которому не придавал слишком большого значения.

Облегчение состояло прежде всего в том, что он писал рассказ, а не роман. Во-вторых, он обращался к замыслу, в чем-то родственному уже проработанной теме («Записок из подполья») и в значительной степени обдуманному и выношенному, что естественно должно было сократить сроки и снизить напряжение писания.

Сюжет рассказа прост. Павел Павлович Трусоцкий узнает после смерти своей жены Натальи Васильевны, что во все время своей брачной жизни носил рога. Главным любовником был Алексей Иванович Вельчанинов — истинный отец их дочери Лизы. Побуждаемый neodолимым любопытством к человеку, которого он много лет

знал по казовой стороне, мучимый запоздалой ревностью и не вполне осознанной жаждой мести, Трусоцкий отправляется из города Т., где протекала предыстория повествования, в Петербург, чтобы встретиться с Вельчаниновым и как-то разрешить возникшую драматическую коллизию.

По подготовленным материалам видно, что Достоевский собирался писать рассказ как исповедь Вельчанинова. Исповедальная форма всегда тянула к себе Достоевского, он видел в ней много заманчивых возможностей. Так написаны были «Записки из подполья». Высшим достижением Достоевского в этой форме является роман «Подросток». Повествование от лица Вельчанинова превратило бы его или в центрального героя произведения, или в наблюдателя-«летописца». Однако главным лицом рассказа с самого начала замышлен был Трусоцкий. На ерроіе наблюдателя Вельчанинов тоже не годился — он был необходимый второй персонаж, без активного участия которого ничего бы не могло состояться.

В предварительной работе над «Идиотом» наличие нескольких главных лиц поставило Достоевского в затруднительное положение, из которого он вышел, превратив князя Мышкина в единственное главное лицо романа. В «Вечном муже», наоборот, главенствующая, доминирующая роль Вельчанинова мешала бы композиции, конфликту и развязке рассказа.

Достоевский быстро перестроился — на обычную и самую распространенную повествовательную манеру, на рассказ от автора. Затруднения отпали, и работа пошла. В рассказе от автора он и видел коренное формальное различие между «Вечным мужем» и «Записками из подполья», которое он отмечал в письме к Страхову.

Рассказ потребовал бóльших усилий, чем предполагал Достоевский, да он к тому же «под пером» сильно разросся — обо всем этом он писал все той же Софье Ивановой. Винясь за задержку своего ответа, он сообщал: «Я был занят, писал мою проклятую повесть в «Зарю». Начал поздно, а кончил всего неделю назад. Писал кажется ровно три месяца и написал одиннадцать печатных листов *minimum*. Можете себе представить, какая это была каторжная работа! Тем более, что я возненави-

дел эту мерзкую повесть с самого начала. Думал написать самое большое листа три, но представились сами собой подробности и вышло одиннадцать. Эта работа изнурила меня совсем...» (14/26 декабря 1869 г. Письма, II, 239).

В только что приведенном письме Достоевский назвал «Вечного мужа» повестью. Но это попутно и только за объем. Достоевский сохранил за «Вечным мужем» жанровое определение «р а с с к а з», с каковым он был напечатан в журнале и перепечатывался и перепечатывается во всех собраниях сочинений.

В том, что Достоевский твердо держался обозначения «рассказ», не было ни случайности, ни необдуманности. Некоторые считают, что такое жанровое обозначение объясняется ограниченным по сравнению с романом объемом. Но как раз по объему «Вечный муж» мог бы быть назван повестью и даже романом: для рассказа одиннадцать печатных листов многовато — «роман» «Бедные люди» меньше «Вечного мужа». Значит, причина жанрового обозначения определяется в данном случае не количеством листов, а другим — облегченностью содержания и смысла произведения.

Достоевский был убежден, что «Вечный муж» не вышел за пределы рассказа по внутреннему своему уровню; по поставленным ему рамкам.

«Вечный муж» не является рассказом об обычном любовном «треугольнике», столь часто встречающемся в жизни и столь охотно разрабатываемом беллетристами во всех литературах мира.

«Треугольник» существовал в предыстории повествования, в которой Трусозцкий ничего не знал об истинной роли Вельчанинова в своей жизни. В предыстории взаимоотношения обоих не носили конфликтного характера, в предыстории и типичность обоих выступала в несдвинутой, непоколебленной и потому трудно различимой характерности.

Когда жена Трусозцкого Наталья Васильевна дала «отставку» Вельчанинову, он уехал из губернского города Т. в Петербург. Отъезд Вельчанинова свел «треугольник» на нет, смерть Натальи Васильевны разрушила его окончательно — Достоевский на «треугольнике» самом по себе еще ничего не строил.

2. ТРУСОЦКИЙ

Взаимоотношения Трусоцкого и Вельчанинова определялись третьим лицом — Натальей Васильевной.

Покойная супруга Трусоцкого была и не очень хороша, и не очень образованна, но умна, тактична, умела вести дом на приличной ноге. Характер ее был решительный и властный. Она была страстна, чувственна, жестока (Достоевский и всегда связывал жестокость со сладострастием), хотя в девицах была поведения примерного. Первый любовник у ней появился только после венца, и в первом любовнике ее виноват был муж. Она ненавидела разврат, осуждала его с невероятным ожесточением, но ничто не могло привести ее к сознанию собственной греховности. Она до конца осознавала себя в высшей степени справедливой и безупречной.

Если бы Наталья Васильевна дожила до старости, да еще овдовела, она вполне могла бы обратиться в генеральшу Ставрогину из «Бесов».

Вельчанинов именовал Трусоцкого «вечным мужем». Эпитет «вечный» был заимствован Достоевским у Бальзака: Бальзак называл «вечным отцом» Горио¹. Сущность таких людей, как Трусоцкий, состоит в том, чтобы быть в жизни только мужьями и больше ничем. «Такой человек, — рассуждал Вельчанинов (которого мы имеем право назвать «вечным любовником»), — рождается и развивается единственно для того, чтобы жениться, а женившись, немедленно обратиться в придаточное своей жены, даже в том случае, если б у него случился и свой собственный, неоспоримый характер. Главный признак такого мужа — известное украшение. Не быть рогоносцем он не может, точно так же как не может солнце не светить».

Муж, которому изменяет жена, смешон в глазах других, знающих. Однако Наталья Васильевна умела поставить свою семью и создать кажимость достойного положения для обманываемого ею мужа. В предыстории разыгрывающегося сюжета ни Трусоцкому, ни кому-либо другому и в голову не приходило, что ему принадлежит жалкая роль. Трусоцкий — «полный тип, настоя-

¹ Об отношении Достоевского к Бальзаку см. в нашей книге «Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859)», часть первая, глава четвертая — «Достоевский и западные писатели». М., Гослитиздат, 1960, стр. 137—153.

щий тип» (IX, 314) вечного мужа, он не подозревал об измене жены, он даже при очевидных уликах не поверил бы в ее неверность, он не смел ее подозревать — «да и только, так было поставлено» (IX, 301).

Незнание Труссоцкого делало его поведение уверенным и достойным и по отношению к жене, и по отношению к Вельчанинову, и по отношению к самому себе. Когда после долгих лет бездетности Наталья Васильевна родила Лизу, он искренне считал ее своей дочерью и любил ее всею душой.

Труссоцкий был солидным губернским чиновником (по черновикам — ранга вице-губернатора), с обеспеченным состоянием. Служил он усердно, однако более для жены — чтобы создать ей светское положение. На службе особенных способностей не выказывал, но с делом справлялся. Умел держаться, имел прекрасную репутацию. Манеры Труссоцкого были облагороженные, он не терялся в присутствии «самых высших губернских властей». «Может быть (казалось Вельчанинову), у него был и ум; но так как Наталья Васильевна не очень любила, когда супруг ее много говорил, то и ума нельзя было очень заметить. Может быть, он имел много прирожденных хороших качеств, равно как и дурных. Но хорошие качества были как бы под чехлом, а дурные поползновения были заглушены почти окончательно». Но как бы то ни было, «взглянув снаружи, никто не мог бы сказать, что это муж под башмаком».

Павел Павлович Труссоцкий был благополучной и цельной посредственностью. Он был хорошо укрыт от бурь и непогод, жену любил, дочь холил, присутствие Вельчанинова даже закрепило и по-своему обогатило тот трен жизни, который вполне его устраивал. С появлением Вельчанинова в доме стали происходить семейные чтения. Читал Вельчанинов, читал и Павел Павлович — и читал очень хорошо. Читались романы Диккенса, что-нибудь из русских журналов, а иногда что-нибудь и из «серьезного». Чтения ни в ком из троих не возбуждали каких-либо настоящих идейных интересов. Они давали отдых от светских удовольствий, усиливали прелесть семейного уюта, и если кто-либо и проявлял некоторый жар (вполне отвлеченный, однако) к читаемому, так это Павел Павлович.

Труссоцкий любил Вельчанинова. Он считал его су-

ществом высшим по сравнению с собою, более образованным и более широким, запоминал его слова и изречения и верил в его благородство. Однако вел себя сдержанно и держал себя в рамках. Он не допускал до порога сознания чувства сексуального соперничества и светского унижения. Они тлели в глубинных тайниках его души, найдя себе трансформированное выражение в ощущении особой интенсивности бытия в тот период, когда Вельчанинов был любовником его жены.

3. ВЕЛЬЧАНИНОВ

Вельчанинов — человек независимый, даже праздный, он если и служил, то в прошлом, недолго и несистематически. Он хорошего происхождения, хорошего воспитания, с хорошими барскими манерами. Образование его было значительней образования Трусоцкого, он много знал и понимал, он был способен, но у него никогда не было увлечений идеями.

Вельчанинов жил широко и свободно, он промотал два состояния. Наружность Вельчанинова была привлекательна, он был осанист, крепкого телосложения и крепкого здоровья; физически силен, много сильнее Трусоцкого.

Вельчанинов эгоист, для которого главное — он сам, его прихоти, его желанья, его увлечения, преимущественно чувственного характера. Его главная страсть — женщины, его главный порок — разврат. Он не был женат, он что-то вроде вечного донжуана с той, однако, разницей, что ему чужды философские искания и моральная неудовлетворенность, которые вложили в этот тип великие классические писатели.

«Это был человек, — рассказывает Достоевский, — много и широко поживший, уже далеко не молодой, лет тридцати восьми или даже тридцати девяти... На взгляд он и до сих пор смотрел молодцом. Это был парень высокий и плотный, светлорус, густоволос и без единой сединки в голове и в длинной, чуть не до половины груди, русой бороде; с первого взгляда как бы несколько неуклюжий и опустившийся; но, взглядевшись пристальнее, вы тотчас же отличили бы в нем господина, выдержанного отлично и когда-то получившего воспитание самое великосветское. Приемы Вельчанинова и теперь были

свободны, смелы и даже грациозны, несмотря на всю благоприобретенную им брюзгливость и мешковатость. И даже до сих пор он был полон самой непоколебимой, самой великосветски нахальной самоуверенности... Цвет лица его, открытого и румяного, отличался в старину женственную нежностью и обращал на него внимание женщин: да и теперь иной, взглянув на него, говорил: «Экой здоровенный, кровь с молоком!»

У Вельчанинова прошлое, которое не всегда хочется вспоминать, — похождения с женщинами, не всегда опрятные, нажитые, но брошенные дети, не всегда благородное обращение со слабейшими, увертки, ложь. Одну девушку, «из простых мещанок, которая даже и не нравилась ему и которой, признаться, он стыдился», он пробовал было разыскивать, но, конечно, не разыскал и махнул рукой. Гнездилась у него где-то на задворках памяти и досадливая «фигура добренького одного старичка чиновника седенького и смешного», отца семейства, заступившегося за свою дочь, которого он оскорбил публично и безнаказанно и единственно из одного фанфаронства, чтобы рассмешить общество светских лоботрясов.

Связь с женой Труссоцкого для Вельчанинова — одна из историй, быть может и более интенсивно переживавшаяся, чем другие, но мимо которых он легко проходил, продолжая жить с необеспокоенной душой и неизменным поведением. К началу действия повести он успел уже позабыть и Наталью Васильевну.

Вельчанинова Достоевский вводит в повествование в неопределенно-кризисный момент его биографии.

Материальное положение Вельчанинова пошатнулось — ему пришлось отказаться от многих привычек, от роскошной квартиры, от собственного экипажа, от изысканных обедов, он стал даже несколько небрежен в костюме. На лето Вельчанинов не поехал на юг и остался в «пустом» Петербурге — его удерживала тяжба, которая принимала дурной оборот. «Он употреблял адвоката ловкого, дорогого, известного и денег не жалел; но в нетерпении и от мнительности повадился заниматься делом и сам: читал и писал бумаги, которые сплошь браковал адвокат, бегал по присутственным местам, наводил справки и, вероятно, очень мешал всему...»

Материальным заботам и хлопотам Вельчанинова стала сопутствовать чуждая ему в прошлом ипохондрия.

В глазах его стал угадываться кроме цинизма не совсем нравственного человека, усталости, хитрости и насмешки еще новый оттенок, которого не было прежде: «оттенок грусти и боли,— какой-то рассеянной грусти, как бы беспредметной и сильной». Вельчанинов стал избегать давних знакомств, полюбил одиночество, его обычное тщеславие трансформировалось; он как бы немножко гордился тем, что стал страдать от «причин неожиданных и совершенно прежде немислимых, от причин «более высших», чем до сих пор, «если только можно так выразиться, если действительно есть причины высшие и низшие».

В ипохондрии Вельчанинова есть поза, но и растерянность. Он стал замечать в себе признаки раздвоения, его стали грызть раскаяние и даже совесть. Память стала непокладистой, перестала ретушировать неблагоприятные, подловатые, а то и преступные воспоминания. В наслаивавшихся десятками историях ему чудились и проклятия и слезы, которых он раньше не замечал или которые раньше оставляли его спокойным.

Однако тоска и скорбь, разыгрывавшиеся у Вельчанинова, обыкновенно к вечеру, в его одинокой квартире, к утру смягчались или даже совсем исчезали. Днем Вельчанинов и совсем отрекался от беспокоивших его «высших причин», от таинственных укоров и благих решений, и сам первый подымал их на смех, «несмотря на некоторую, весьма даже значительную долю независимости мысли, отвоёванную им в последнее время у обладавших им до сих пор «низших причин».

Иногда Вельчанинов начинал даже стыдиться своих мыслей и чувств, пережитых в ночную бессонницу,— и все же, встревоженный, обратился к врачу. Врач ответил, что факт изменения и даже раздвоения мыслей и ощущений во время бессонницы есть признак болезни, которую следует лечить. Вельчанинов охотно подхватил подсказанный диагноз: «Итак, все это только болезнь, все это «высшее» одна болезнь и больше ничего!» — язвительно восклицал он иногда про себя».

И хотя Вельчанинову и унижительно было соглашаться с врачом, он не мог не признать, что совесть его стреляла холостыми зарядами — она не вела к нравственному перерождению, она только теребила и беспокоила. «Ведь случись завтра же... искушение,— признавался он себе,— ну сойдишь, например, опять обстоятельства так,

что мне выгодно будет слух распустить, будто бы учительша от меня подарки принимала,— и я ведь наверное распушу, не дрогну,— и еще хуже, пакостнее, чем в первый раз дело выйдет, потому что этот раз будет уже второй раз, а не первый. Ну оскорби меня опять, сейчас, этот князек, единственный сын у матери и которому я одиннадцать лет тому назад ногу отстрелил, и я тотчас же его вызову и посажу опять на деревяшку! Ну не холостые ли, стало быть, заряды, и что в них толку! и для чего напоминать, когда я хоть сколько-нибудь развязаться с собой прилично не умею».

Вельчанинов был выбит из своей колеи еще в предыстории основного сюжета «Вечного мужа», и хотя он остался тем же Вельчаниновым, обстоятельство это играет весьма важную роль в повествовании Достоевского.

4. УЗНАВАНИЕ¹

Наталья Васильевна, больная чахоткой, умерла неожиданно. За пять часов до кончины она еще собиралась в гости. Писем своих любовников она не успела уничтожить. Трусоцкий нашел их все, аккуратно подобранными в ящичке из черного дерева «с перламутровой инкрустацией и с серебром». Письма были преимущественно от Багаутова, «преемника» Вельчанинова». Вельчанинов сам никогда ни одного письма и ни одной записки к Наталье Васильевне не написал. А из Петербурга, после разрыва, он, как было условлено, писал на имя обоих супругов, да и всего-то было написано им два послания.

В шкатулке сохранилось одно очень важное неотправленное письмо покойной. Наталья Васильевна сообщала Вельчанинову, что беременна от него, и в то же время признавалась, что полюбила Багаутова. Прощаясь с Вельчаниновым, она сулила ему вечную дружбу и обещала в будущем передать ему ребенка. Наталья Василь-

¹ *Узнавание* — термин Аристотеля. Он пишет: «... узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию... или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или к несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в «Эдипе» (Аристотель. Поэтика. М., Гослитиздат, 1957, стр. 74).

евна, однако, передумала и послала Вельчанинову другое письмо, в котором факт беременности утаила.

Из этого единственного письма, пожелтевшего от времени, с выцветшими чернилами, Трусоцкий узнал все — и о длительной связи жены с Вельчаниновым, и о непрекращающемся обмане, в котором он жил, о поруганной своей любви и о том, что Лиза не его дочь.

Письма были от Багаутова, относящимся к Вельчанинову было только одно, но последнее-то и поразило Трусоцкого в наибольшей степени. Багаутов был бесцветным человеком, не затронувшим глубоко его чувств, в Вельчанинове он чуял какую-то дремавшую силу, он признавал его превосходство, он полюбил его, втайне поклонялся ему, ценя его дружбу как облагораживающее и возвышающее начало.

Трусоцкого с неудержимой силой потянуло в Петербург: встретиться со своими счастливыми соперниками, поглядеть на них, выяснить, что с ними стало.

Иногда ему хотелось провалиться сквозь землю от горя, от разочарования, от утраты веры в людей, — а в иную минуту, изъяснялся он в своей новой манере, «кажется, взял да и обнял, и именно кого-нибудь вот из прежних-то этих, так сказать, очевидцев и соучастников, и единственно для того только, чтоб заплакать, то есть совершенно больше ни для чего, как чтоб только заплакать!..»

Багаутов умер как раз тогда, когда Трусоцкий приехал в столицу, и все его противоречивые, смутные, горестные и ревнивые чувства сосредоточились на Вельчанинове: «Хорош враг мертвый, но еще лучше живой, хи-хи».

Встреча с Трусоцким принесла и Вельчанинову узнавание многого из того, что было для него сокрыто в неизвестности. Он узнал от обманутого мужа, что бывшая его любовница умерла. Насмешливая улыбка скользнула было по лицу Вельчанинова, но вдруг почувствовал он, что известие произвело на него «до неожиданности потрясающее впечатление». Узнал Вельчанинов также, что Наталья Васильевна оставила дочь Лизу. «Мы ведь надежду с покойницей потеряли, — рассказывает ему Трусоцкий, — сами ведь вы помните, и вдруг благословляет господь, и что со мной тогда было (от радости. — В. К.) — это ему только одному известно!» Вельчанинов не сомневается, что Лиза его дочь.

Момент узнавания играет в повести очень большую роль. Он как запал, приводящий в движение уже выстроившиеся, но инертные, дремлющие до поры до времени силы. Узнавание пришло к Трусоцкому сразу, рывком, оно разразилось как удар грома. Неожиданное открытие наслоилось на горе утраты, вытеснило и заменило его. От испытанного шока Трусоцкий выбился из колеи и как-то сразу расшатался.

Вельчанинов же узнавал истину хоть и в сжатые сроки, но постепенно, от ступеньки к ступеньке (неотправленное роковое письмо Трусоцкий передал ему лишь в самом конце разворачивающегося в повести действия), и это не давало ему возможности ориентироваться, понять подоплеку речей и поступков обманутого им мужа. В иное время Вельчанинов просто отвернулся бы от Трусоцкого с его приставаниями и пошел бы своим путем — мало ли кого он обидел на своем веку! Но Вельчанинов выбит из колеи житейскими неудачами. Трусоцкий застиг его в состоянии разлада и кризиса — он стал более чувствительным, броня его была пробита, и сообщения Трусоцкого, настроения, неясные намерения его вошли в его собственную душу, разбередили, насторожили ее. Все становилось сложным. Не было сомнений, что Трусоцкий думает не только об объятиях и совместных слезах с любовником, но что в нем накапливается и дремлет и что-то другое. Что замышляет Трусоцкий, невозможно было предугадать — и Вельчанинов терялся, не находя в создавшемся положении правильных и целесообразных ответных реакций.

5. «ДУЭЛЬ»

Трусоцкий резко переменился. Он стал курить, пить, таскаться по злачным местам, напустил на себя маску шута, стал угодничать, уничижительно отзываться о себе. Разговаривая с Вельчаниновым, принимает игривый вид, говорит пискливым голосом и не своим слогом. Он впадает в восторг, наглет и в то же время готов в любой момент отступить. Дает понять, что знает прошлое, которое Вельчанинов считал скрытым, и тут же опять прикидывается наивным провинциальным простачком.

Вельчанинов прежде никогда не считал Трусоцкого шутом, да и никому в голову не приходило принимать

его за шута. А теперь вдруг, совершенно неожиданно, Трусоцкий делает двумя пальцами рога над своим лысым лбом, глядя в глаза Вельчанинову с каким-то упоением самой ехидной наглости. Вельчанинов остолбенел. Но столбняк его продолжался только мгновение, насмешливая улыбка неторопливо появилась на его губах.

«— Храбрый вы, однако же, человек! — проговорил Вельчанинов.

«— Это оттого, что я рога-то вам показал?» — спрашивает Трусоцкий — и просит послать за бутылочкой. Питие входит в роль шута, и иной раз без «бутылочки» сама роль не может состояться.

— На радость веселой встречи-с... — ненужно и неудачно подхихикивал Павел Павлович, — теперь вы, и один уж только вы, у меня остались истинным другом-с! Нет Степана Михайловича Багаутова! Это как у поэта:

Нет великого Патрокла,
Жив презрительный Ферсит!

И при слове «Ферсит» он пальцем ткнул себя в грудь».

Вельчанинов называет нового, изменившегося Трусоцкого не только шутком, но и подпольным человеком.

В том, как Трусоцкий навязывается на возобновление знакомства с Вельчаниновым, есть что-то напоминающее, как человек из подполья из старой повести Достоевского, навязывается в компанию к Симонову и Зубкову. Трусоцкий ведет себя как раб и трус: «Храблятся только ослы и их ублюдки, но ведь и те до известной степени». Трусоцкий нерешителен, следует за Вельчаниновым издали, робеет подойти к нему. Вельчанинов заметил преследующего его Трусоцкого, он обратил внимание на его шляпу с траурным крепом, но узнать его не может. Это нервирует Вельчанинова, раздражает, беспокоит его. Вельчанинов улавливает, что во вкрадчивой настойчивой нерешительности Трусоцкого есть что-то тревожащее, угрожающее, скрывается какой-то твердый орешек.

Вельчанинов не может уловить смысл своих переживаний, логически сформулировать их. Они вылились в странный лихорадочный сон. Во сне дело шло о каком-то преступлении, в котором он был виновен. Его искали, в настезь раскрытую дверь входили все новые и новые люди. «Толпа собралась ужасная... Но весь интерес со-

средоточился... на одном странном человеке, каком-то очень ему когда-то близком и знакомом, который уже умер, а теперь почему-то вдруг тоже вошел к нему... От этого человека как будто и все прочие вошедшие люди ждали самого главного слова: или обвинения, или оправдания Вельчанинова... Но он сидел неподвижно за столом, молчал и не хотел говорить. Шум не умолкал, раздражение усиливалось, и вдруг Вельчанинов, в бешенстве, ударил этого человека за то, что он не хотел говорить, и почувствовал от этого странное наслаждение...» Он бил и бил его, все с теми же переживаниями. «Он хотел все, все *это* разрушить. Вдруг что-то случилось; все страшно закричали и обратились, выжидая, к дверям, и в это мгновение раздались звонкие три удара в колокольчик...» Вельчанинов проснулся, бросился к дверям, но у дверей никого не было.

Сон предваряет свидание Вельчанинова с Трусозким в Петербурге и возобновление старого знакомства. В Трусозком не оказалось ничего таинственного, наоборот, он производил скорее впечатление тривиальное. Павел Павлович фамильярничал, смешил, разыгрывал — и тем не менее держал Вельчанинова в напряжении. Вельчанинов предпочел бы, чтобы Трусозкий действовал прямо, без комической болтовни, глупых кривляний, смешных жалоб и гадких намеков. Прямая угроза лучшей скрытой агрессивности. Вельчанинов начинает испытывать унижающий страх. Страх отбрасывает его самого в разряд подпольных. Трусозкий переходит в наступление, в его словах начинают звучать властные, повелительные ноты. Вельчанинов сердится, ругает, гонит его, шлет его к черту.

«— Я могу убраться к черту-с,— реагирует Трусозкий,— но сперва мы выпьем! Вы сказали, что не хотите пить *со мной*; ну, а я *хочу*, чтобы вы именно со мной-то и выпили!

Он уже не кривлялся более, он уже не подхихкивал. Все в нем опять вдруг как бы преобразилось и до того стало противоположно всей фигуре и всему тону еще сейчаснего Павла Павловича, что Вельчанинов был решительно озадачен.

— Эй, выпьем, Алексей Иванович, эй, не отказывайте! — продолжал Павел Павлович, схватив крепко его за

руку и странно смотря ему в лицо. Очевидно, дело шло не об одной только выпивке».

Какой-то тайный ход таился в словах Трусоцкого, не понятный Вельчанинову, таилась опасность, смутно чувствуемая и в то же время не осознаваемая.

«— Да, пожалуй»,— пробормотал Вельчанинов.

Они чокнулись и выпили. «Павел Павлович вдруг схватился за лоб рукой и несколько мгновений оставался в таком положении. Вельчанинову померещилось, что он вот-вот да и выговорит сейчас самое *последнее* слово...

— Вы знаете ли,— вдруг выговорил он, обращаясь к Вельчанинову,— что вы теперь — вот чем для меня стали. И вдруг он схватил его руку и поцеловал».

Вельчанинов был ошарашен. Однако сцена еще не кончилась. Трусоцкому мало было того, что Вельчанинов с ним выпил. Он собрался было уходить, но положил на стул шляпу и снова обратился к Вельчанинову.

«Поцелуйте меня, Алексей Иванович,— предложил он вдруг». И Вельчанинов не выдержал. Он «наклонился к бывшему ему по плечу Павлу Павловичу и поцеловал его в губы, от которых очень пахло вином».

Слабый и смиренный, униженный и оскорбленный, подпольный шут, Трусоцкий ищет братства, гуманности, справедливости — он ищет компенсации за зло, признания вины, извинения со стороны Вельчанинова. Он наступает на Вельчанинова, он готов переступить иные запретные преграды. Самоуверенный оскорбитель, сильный и хищный, Вельчанинов испытывает боязнь, он отступает и уступает, идет на внешние проявления дружбы и братства, пьет и целуется с Трусоцким, только что униженно целовавшим ему руку, на равных, а питье и поцелуй — ведь это брудершафт.

Недоверие, настороженность, соперничество, взаимные притязания, скрытый поединок между Трусоцким и Вельчаниновым стали проявляться в странных иногда формах. Удовлетворенный поцелуем Трусоцкий залился слезами и выбежал из комнаты. «Э, пьяный шут, и больше ничего!» — махнул рукой Вельчанинов.

На другой день «пьяный шут» опять пришел к Вельчанинову и, не застав хозяина дома, расположился чрезвычайно комфортно — и чай пил, и папироски курил, и за вином посылал. Возвратившийся домой Вельчанинов

разъярился. Он искал его целый день, чтобы вместе поехать к заболевшей Лизе. Опасаясь, как бы пьяный Трусоцкий не ускользнул, Вельчанинов, командуя и распоряжаясь, приказал ему остаться ночевать. Сильно струсивший Трусоцкий подчинился. Вельчанинов был доволен испугом и покорностью гостя, но что-то осталось между ними неясное и угрожающее. После нерешительного, слабого отказа («А не лучше ли... не ночевать?») Трусоцкий улегся.

Вельчанинов засыпал беспокойно: «Что-то новое, еще более спутавшее дело, вдруг откудова-то появившееся, тревожило его теперь, и он чувствовал в то же время, что ему почему-то стыдно было этой тревоги». Тревога перекликалась с пережитым недавно сном.

В сонной темноте Трусоцкий привстал и сел на постели: ему почудилась тень покойной Натальи Васильевны. Затем и Вельчанинову померещились и шорох, и тень. Напряжено приглядевшись, он увидел в двух шагах от себя молчавшего, не отвечавшего на оклики Трусоцкого. Вельчанинов, устыдившийся своего беспокойства, своей боязни, своего тайного трепета перед Трусоцким, пришел в ярость и криком и угрозами довел до полного изнеможения в свою очередь струсившего гостя. И вдруг высочайшее напряжение взаимного недоверия и страха разрядилось комически жалко:

«— Я, Алексей Иванович, встал поискать...— (и он назвал один необходимейший домашний предмет) — ...хотел потихоньку подле вас посмотреть-с, у постели-с.

— Что ж вы молчали... когда я кричал? — прерывающимся голосом спросил Вельчанинов, переждав с полминуты.

— Испугался-с. Вы так закричали... я и испугался-с.

— Там, в углу налево, к дверям, в шкапике, зажгите свечу...»

Интенсивнейшее психологическое напряжение, настоженное ожидание рокового и опасного удара разъяснилось и разрядилось пошлейшим образом — поисками ночного горшка!

Вельчанинов, однако, призадумался. «Мне его нужно, этого человека!» — решил он про себя. «Его надо разгадать», а потом уже решить, какой держаться с ним линии поведения: «Т у т — д у э л ь!»

Обоюдная настороженность Труссоцкого и Вельчанинова, вылившаяся в комически-унизительный эпизод, не обозначает, однако, что переживания обоих были недостаточно глубокими и серьезными. Интенсивное ожидание враждебного хода с каждой стороны и вызвало ложную искру. Психологическое состояние дуэли, ведущейся неизвестными средствами и во имя недостаточно осознанных целей, нашло себе и иное, трагическое выражение в судьбе Лизы.

Труссоцкий страстно любил свою дочь. Девочка платила ему взаимностью. Однако после того, как Труссоцкий проник в тайну рождения Лизы, он стал ее мучить, терзать, он не щадил ее ни физически, ни нравственно. Он взял ее с собой в Петербург, пил в ее присутствии, водил при ней в номер проституток, кричал на нее, называл ее выблядком, грозил бросить ее, грозил повеситься. Девочка не выдержала перемены, издевательств, психологических пыток и заболела.

Такой и увидел ее Вельчанинов, уже знавший, что он ее отец. В нем проснулось родительское чувство, он потянулся к ней, стал жалеть ее, ревновать к Труссоцкому.

Слишком грубо и резко разъясненная тайна происхождения, три месяца страданий от отца, переменявшего вдруг любовь на ненависть, оскорбленная гордость, нежеланная жизнь у чужих людей сломили Лизу. Она умерла.

Вельчанинов горевал, и горевал искренне. Он страдал оттого, что Лиза умерла, так и не узнав, как сильно, как нежно он полюбил ее. Ему казалось, что он нашел было цель для своей беспутной жизни — и цель эта состояла именно в том, чтобы Лиза непрерывно, каждый час, каждую минуту, ощущала его любовь. «Любовью Лизы,— мечтал он,— очистилась и искупилась бы вся моя прежняя смрадная и бесполезная жизнь, взамен меня, праздного, порочного и отжившего,— я взлелеял бы для жизни чистое и прекрасное существо, и за это существо все было бы мне прощено, и все бы я сам простил себе».

Вельчанинов готов был убить Труссоцкого, погубившего Лизу. И в то же время Вельчанинов никак не мог

проникнуть в душу Трусоцкого, не мог понять его отношения к Лизе. «Знаете ли, что такое была для меня Лиза?» — припомнил он вдруг восклицание пьяного Трусоцкого и чувствовал, что это восклицание было уже не кривлянье, а правда и что тут была любовь. «Как же мог быть так жесток этот изверг к ребенку, которого так любил, и вероятно ли это?» Но каждый раз он поскорее бросал этот вопрос и как бы отмахивался от него; что-то ужасное было в этом вопросе, что-то невыносимое для него и — нерешенное».

Вельчанинову, привыкшему к общепринятым и подчас фарисейским формам проявления человеческих чувств в так называемом обществе, трудно было разобраться в переживаниях выбитого из колеи Трусоцкого. У Трусоцкого все получалось наоборот — мучительством управляла любовь, забубенная гульба прикрывала незаживающую рану. Но наоборот все получалось и у него, Вельчанинова. Он вдруг, совершенно неподготовленный, оказался отцом, в его эгоистической натуре в первый раз возникла сердечная привязанность, и любовь его не была словесной только любовью — она доказывалась прямыми заботами, прямыми действиями.

Однако где-то в глубине сознания Вельчанинова шевелилось не то переживание, не то мысль, что, быть может, любовь его могла быть забракована при каком-то высшем разбирательстве, и больше того — он смутно подозревал, что Лиза, отдавая предпочтение Трусоцкому, правильно разобралась своим ребячьим сердцем во всей этой неразберихе.

Любовь Вельчанинова была благоприобретенной, она не пропитала все клеточки его существа, не пронзила насквозь его сердце, она была искренней, даже ревнивой, но все же головной, внешней.

Лиза умерла в отсутствие Трусоцкого. Вельчанинов разыскал его в каком-то не то кабаке, не то притоне и сообщил ему:

«Лиза умерла!»

Пьяный Трусоцкий не сразу понял Вельчанинова. А поняв, бьет по Вельчанинову, бьет издевательски и жестоко, в самое большое место. Мямля и как будто бы тупо дразнит он Вельчанинова: настоящим-то отцом Лизы был промелькнувший в Т. артиллерийский прапорщик. Возмущенный услышанной ложью и всем видом Трусоц-

кого в такой момент, Вельчанинов, не помня себя, занес свой страшный кулак над головою Павла Павловича.

«Еще мгновение — и он, может быть, убил бы его одним ударом... но Павел Павлович не смигнул даже глазом. Какое-то исступление самой зверской злобы исказило ему все лицо.

— А знаешь ты, — произнес он гораздо тверже, почти как не пьяный, — нашу русскую.....? (И он проговорил самое невозможное в печати ругательство.) Ну так и убирайся к ней!

Затем с силою рванулся из рук Вельчанинова. ...Вельчанинов не преследовал его».

Еще не прояснилось на этой ступени, что значит для каждого из двух героев рассказа Лиза и ее смерть. На первый взгляд — чувство Вельчанинова не только достойнее, но и сильнее. В скандале Трусоцкого, возможно, и вовсе нет горести — пьяный человек не понимает обстановки, до него едва дошел истинный смысл сообщенной ему вести, он по-кабацки, потеряв лицо, хочет избавиться от досадливого, назойливого вестовщика, от его упреков и от напоминаемых им моральных правил, до которых ему дела нет. Вельчанинов нормален, Трусоцкий вырвался из всяких норм, и остается только увести его от побоища, пока не выспитя, не освободится от непотребных своих спутниц. И в то же время на дне текста Достоевского шевелится: в неистовом и невозможном ругательстве Трусоцкого вырвалось действительное потрясение, горе, не регламентированное оттесненными приличиями и привычными формами, под которыми невозможно разглядеть, что в печали и трагизме является истинным, а что ритуальным.

Протрезвившийся Трусоцкий хочет, неуверенно и корчась от стыда, помириться с Вельчаниновым. Воспитаннейший Алексей Иванович впадает в очередной приступ ярости, он-то уверен, что противоположная реакция на смерть Лизы вырыла между ними непроходимую пропасть. «Мы... да мы люди разных миров, — вопит он, — поймите же это, и... и... между нами одна могила легла!» — неистово прошептал он — и вдруг опомнился».

«А почему вы знаете, — исказилось вдруг и побледнело лицо Павла Павловича, — почему вы знаете, что значит эта могила здесь... у меня-с, — вскричал он, подступая к Вельчанинову и с смешным, но ужасным жестом ударяя

себя кулаком в сердце.— Я знаю эту здешнюю могилку-с, и мы оба по краям этой могилы стоим, только на моем краю больше, чем на вашем, больше-с...— шептал он, как в бреду, все продолжая себя бить в сердце,— больше-с, больше-с — больше-с...»

Внимательный анализ текста обнаруживает, что мечты Вельчанинова о перерождении в лучшую сторону любовью к Лизе были только мечтами, только мыслимой возможностью, и притом такой, которая не имела никаких перспектив претвориться в реальность. Душевные его страдания носили слишком рационалистический характер, они не захватывали его натуру целиком, в то время как у Трусоцкого от горя все внутри перевернулось. Вельчанинов горевал о том, что могло бы быть, но к осуществлению чего он не был готов.

Горестные размышления Вельчанинова целиком обращены на прошлое, они выражены в глаголах сослагательного наклонения, они сопровождаются частицей «бы». Вельчанинов не признался себе в том, что истинная любовь к Лизе требовала изменения его последующего поведения во имя памяти о ней.

Вельчанинов не мог решить, любил ли Трусоцкий Лизу, он ярился на него, отмахивался от него, убегал от него — инстинкт подсказывал, что сравнение его любви с любовью Трусоцкого к умершей девочке ему невыгодно.

Вельчанинов забрел однажды на кладбище, где похоронил дочь. Ни разу с самых похорон он не был там: «...ему все казалось, что будет уже слишком много муки, и он не смел пойти. Но странно, когда он приник к ее могилке и поцеловал ее, ему вдруг стало легче. Был ясный вечер, солнце закатывалось; кругом росла сочная зеленая трава; недалёко в шиповнике жужжала пчела... Какая-то даже надежда в первый раз после долгого времени освежила ему сердце. «Как легко!» — подумал он, чувствуя эту тишину кладбища и глядя на ясное, спокойное небо. Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему душу. «Это Лиза послала мне, это она говорит со мной», — подумалось ему».

Необычайно редкий для Достоевского светлый пейзаж, возвышенные ощущения, заслуживающие сочувствия и преклонения,— и, однако, они ничего не говорят в пользу Вельчанинова. Размышляя о будущем, Вельчанинов мог взвесить вариант жизни с Лизой, как взвешивал

порой вариант совместного проживания на старости с дружественной семьей Погорельцевых. На деле же и планы эти, и настроения, подобные пережитым на могилке Лизы, проходили в сознании Вельчанинова бесследно, как облака на небе. Как только он успокоился и вошел в колею, он о Лизе забыл.

Этот тур дуэли выиграл Трусоцкий.

7. РОМАНС ГЛИНКИ

Трусоцкий одержим своеобразным и упорным жизнелюбием. Несмотря на все пережитое, он стремится утвердиться в обществе и оградить свое достоинство. Его подпольные дергания, его шутовство — это его специфическое оружие в борьбе за жизнь. Он остается шутком на протяжении всей своей судьбы после перелома, вызванного невеселым узнаванием, он не в состоянии определить черту, где можно было бы, где необходимо было остановиться.

Трусоцкий вознамерился восстановить уважение к самому себе и уважение со стороны других новой женитьбой, хотя со смерти Натальи Васильевны прошло всего три месяца, а со смерти Лизы и того меньше. Трусоцкий выбирает невесту не по склонности сердца и не по разумному расчету. Он остановил свой выбор на Наденьке Захлебининой. Семья Захлебининых была семья почтенная, но без особого достатка, да и росло в ней шесть дочерей, каждой из которых нужно было приготовить приданое, а Трусоцкий был жених выгодный. Родители дали предварительное согласие на брак, хотя Надя была самой младшей и ей еще не минуло шестнадцати лет.

Трусоцкий остановился на Наде из сексуального любопытства, свойственного некоторым героям Достоевского, из особой щекотливости, создаваемой разницей возрастов, а главное — чтобы утвердиться в роли мужа, главенствующего над женой, царствующего в своей семье, чтобы «утереть нос» Вельчанинову. Трусоцкий хочет, чтобы именно Вельчанинов стал непременно свидетелем его предполагаемого торжества.

Направляясь с решающим визитом к Захлебининым, Трусоцкий и обращается к Вельчанинову с «чрезмерной» просьбой сопутствовать ему. Вельчанинов вытаращил глаза. Но Трусоцкий настаивает, побуждаемый и сопер-

ничеством с Вельчаниновым, и какими-то смутными надеждами на его благородство: «Я к вам шел и надежду основал на благородстве особенных чувств вашего сердца, Алексей Иванович,— именно на тех самых чувствах, которые в последнее время могли быть в вашем сердце возбуждены-с...»

Труссоцкий знал, что Вельчанинов согласится, но он не смог рассчитать всех последствий своего шага, он так и не освоился до конца с тем, что он — «вечный муж», а Вельчанинов — «вечный любовник». «Эй, Павел Павлович,— предупреждает Труссоцкого Вельчанинов,— не слишком ли вы во мне уверены?» — «Но ведь не вам же, Алексей Иванович, не вам же сказать мне за это, что я дурак?» — твердо и проникнутым голосом ответил Павел Павлович». А в сердце Вельчанинова уже зашевелился соблазн...

У Захлебниных Труссоцкий и Вельчанинов застают многочисленное и веселое общество — подруг и друзей Нади. По своей роли искателя пожилой Труссоцкий примыкает к молодежи, но его не принимают в круг, над ним издеваются, его все время ставят в смешное и жалкое положение. «Надежда Федосеевна» высмеивает и отталкивает Труссоцкого самым бесцеремонным и обидным образом — он ей противен. Труссоцкий еще не получил согласия Нади, сговор его с родителями носил еще только предварительный характер. Однако он, человек со светским опытом, привозит Наде дорогой браслет. Надя от подарка отказалась. Произошла неловкость, заминка, из которой всех вывел Вельчанинов. Он охотно и громко заговорил, овладел всеобщим вниманием, через несколько минут все глаза были обращены на него, все засмеялись, стали наперебой что-то рассказывать, даже Надя, предубежденная против него как друга Труссоцкого, смягчилась. Как-то само собой случилось, что Вельчанинов на равных началах был принят в развлечения и игры молодежи и вместе с ней стал участвовать в издевках над Труссоцким. Труссоцкий был отнесен на задний план, а поведение Вельчанинова придало его шутовскому положению особо унижительную окраску.

После обеда занялись музыкой, пели, спела и Надя. Вельчанинов «стал за спинкой ее стула, и весь вид его показывал, что это его место и что он его никому не уступит».

Достоевскому свойственно вводить в ход повествования стихотворение или песню, исполнение которых является как бы катализатором, ускоряющим действие, проясняющим ситуацию, характеры и в особенности взаимоотношения действующих лиц. Самый красноречивый, но не единственный пример такого приема — чтение Аглаей пушкинского «Рыцаря бедного» в «Идиоте». В «Вечном муже» на даче у Захлебниных, на «конклаве» всех действующих лиц, и старших, и младших, Вельчанинов, уже ставший центром всеобщего внимания, исполняет романс Глинки:

Когда в час веселый откроешь ты губки
И мне заворкуешь нежнее голубки...

Он пел его, обращаясь к одной только Наде, стоявшей у самого его локтя и всех к нему ближе. «В этом романсе,— рассказывается в повести,— напряжение страсти идет, возвышаясь и увеличиваясь с каждым стихом, с каждым словом... Чтобы пропеть эту маленькую, но необыкновенную вещицу, нужно было непременно — правда, непременно настоящее, полное вдохновение, настоящая страсть или полное поэтическое ее усвоение. Иначе романс не только совсем бы не удался, но мог даже показаться безобразным и чуть ли не каким-то бесстыдным: невозможно было бы выказать такую силу напряжения страстного чувства, не возбудив отвращения, а правда и *простодушие* спасали все. Вельчанинов помнил, что этот романс ему и самому когда-то удавался... теперь с первого же звука, с первого стиха и настоящее вдохновение зажглось в его душе и дрогнуло в голосе. С каждым словом романса все сильнее и смелее прорывалось и обнажалось чувство, в последних стихах послышались крики страсти, и когда он допел, сверкающим взглядом обращаясь к Наде, последние слова романса:

Теперь я смелее гляжу тебе в очи,
Уста приближаю, и слушать нет мочи,
Хочу целовать, целовать, целовать!
Хочу целовать, целовать, целовать! —

то Надя вздрогнула почти от испуга, даже капельку отшатнулась назад; румянец залил ее щеки, и в то же мгновение как бы что-то отзывчивое промелькнуло Вельчанинову в застыдившемся и почти оробевшем ее личике».

Вельчанинов был умелый и счастливый оболыститель, он окончательно стусевал и добил Трусоцкого. В потенциально возможном новом «треугольнике» Трусоцкий стал бы опять «вечным мужем», а Вельчанинов опять «другом дома».

Трусоцкий со своим ущербно обостренным самолюбием мгновенно понял происшедшее. Он вдруг выскочил вперед, как помешанный. Он забылся до того, что, схватив Надю за руку, отвел ее в сторону. Он подбежал к Вельчанинову и, потерянно шевеля трясущимися губами, потребовал, чтобы тот сейчас же, сию же минуту, уехал с ним. Торжествующий Вельчанинов согласился — он только играл, ему надо было только поставить на место Трусоцкого. «Надя так злобно поглядела на него (Трусоцкого), что он весь покривился», — но не сдался и увез-таки светски улыбавшегося и мило прощавшегося Вельчанинова.

Перипетии дуэли Трусоцкого и Вельчанинова дали новый оборот, Трусоцкий был посрамлен, новый тур ее выиграл Вельчанинов.

8. ОБРЫВ КУЛЬМИНАЦИИ

Трусоцкий и Вельчанинов столкнулись на своем жизненном пути, их связали воспоминания, вызывающие противоположно направленные эмоции, они «зарядились» незримыми противоречивыми силами, неизбежно ведущими их к столкновениям.

Конфликт между главными действующими персонажами является центральным конфликтом всего рассказа.

Оба прощупывают друг друга, опасаются друг друга, оба вновь соперничают, и каждый стремится взять верх над другим. В процессе травмирующего общения конфликт между ними все нарастает и ведет к взрывам все большей и большей силы. В соответствии с их нравственным и культурным уровнем, с их «идеалами» первое «короткое замыкание» между ними ведет к фарсовой разрядке — в эпизоде с ночным горшком. Однако конфликт между ними не может рассосаться в фарсе. Возникает третье лицо — Лиза, которую Трусоцкий любил страстной родительской любовью и которая рождает в Вельчанинове незнакомые ему прежде отцовские чувства, захватывающие его хотя бы своей новизной. Лиза

умирает. В комические взаимоотношения обманутого мужа и счастливого любовника вплетаются трагические ноты. В психологическом и нравственном столкновении из-за Лизы выигрывает Трусоцкий, шут, он оказывается серьезнее солидного Вельчанинова, подпольный, он оказывается крупнее Вельчанинова.

Однако смерть Лизы не привела и не могла привести к развязке сюжета о соперничестве «вечного мужа» с «вечным любовником». Соперничество вспыхивает вновь, на новой основе, когда Трусоцкий вознамерился жениться на Наде Захлебниной. Как и можно было ожидать, опытный донжуан восторжествовал над неопытным отелло. Но Вельчанинову не так-то просто вывести Трусоцкого из игры.

Рассказ и сейчас еще не прошел через свою кульминацию. Вельчанинов на деле и не думал «отбивать» Надю у Трусоцкого. Он развлекался, чтобы отвлечься от гложущей его тоски. «Перед тем как петь романс, он уже не знал, куда от нее деваться; может, оттого и пропел с таким увлечением». Вельчанинов не освободился от магии Трусоцкого, обида Трусоцкого стала еще более жгучей, петля спутанных, темных страстей захлестывает обоих сильнее и теснее — действие продолжается, оно ищет кульминации, ищет развязки, на которой автор мог бы поставить точку.

Вельчанинов почувствовал себя нездоровым. Несмотря на поздний час, Трусоцкий napросился к нему домой. Разразилась гроза, Вельчанинов оставил Трусоцкого у себя. Что-то неосознанное, беспокойное, опасное и грозное накапливалось между обоими героями. Гроза в «Вечном муже» — эмпирическая причина, вследствие которой оба соперника остались наедине, ночью, в одной квартире, и вместе с тем она, как в «Отелло», природный аккомпанемент тому, что происходит в их душах. «А вы — не побойтесь-с?» — спросил вдруг Трусоцкий. — «Чтого?» — приподнял вдруг голову Вельчанинов. — «Ничего-с, так-с. В прошлый раз вы как бы испугались-с, али мне так померещилось...» — «Вы глупы!» — не выдержал Вельчанинов и злобно повернулся к стене. — «Ничего-с», — отозвался Павел Павлович».

Ближе к ночи болезнь Вельчанинова, боли в груди, разыгралась вовсю. Трусоцкий растревожился, «был почти вне себя, как будто дело шло о спасении родного сы-

на». С самоотверженной настойчивостью он стал ухаживать за Вельчаниновым, раздел, уложил, поил чаем, грел тарелки и, обернув в салфетку, накладывал на больную грудь. Трусоцкий суетился, менял тарелки каждые три-четыре минуты и добился своего, «пошатнул боль».

Через полчаса боль ушла совсем. Растроганный, смягченный Вельчанинов уже сам от себя, с сердечной благодарностью, пригласил Трусоцкого остаться ночевать. Прежде чем уснуть, больной еще раз окликнул Павла Павловича: «Вы, вы,— пробормотал он, когда тот подбежал и наклонился над ним,— вы — лучше меня! Я понимаю всё, всё... благодарю».

Вельчанинов отрекся от своих дурных мыслей и дурных чувств по отношению к Трусоцкому, счел свои опасения, свой страх надуманными, необоснованными, признал шута Трусоцкого лучше, благороднее себя.

Вельчанинов заснул, но подсознание его бодрствовало. Ему снился тревожный сон. Сон повторял тот, первый сон. Видения все были знакомые и все настораживали, зывали к бдительности, напоминали о смерти. Дверь была отперта, люди входили толпами, как бывает, когда приходят прощаться к покойнику. За столом сидел человек — Трусоцкий и не Трусоцкий, но шляпа у него была почему-то с крепом, и сам Трусоцкий был тут же, спал на диване. «Наконец, вдруг что-то случилось, опять как и тогда, в том сне; все устремились на лестницу и ужасно стеснились в дверях, потому что с лестницы валила в комнату новая толпа. Эти люди что-то с собой несли, что-то большое и тяжелое; слышно было, как тяжело отдавались шаги носильщиков по ступенькам лестницы и торопливо перекликались их запыхавшиеся голоса. В комнате закричали: «Несут, несут!», все глаза засверкали и устремились на Вельчанинова; все, грозя и торжествуя, указывали ему на лестницу. Уже нисколько не сомневаясь более в том, что все это не бред, а правда, он стал на цыпочки, чтобы разглядеть поскорее, через головы людей,— что они такое несут? Сердце его билось-билось-билось, и вдруг — точь-в-точь как тогда, в том сне,— раздалась три сильнейшие удара в колокольчик...»

В отдельных чертах бред Вельчанинова похож на бред бурсака в «Вице» Гоголя. Он напоминает о смерти, гробе, о прощании с покойником, о начале похорон — Вельчанинов закричал и проснулся.

Вельчанинов не бросился, как тогда, после первого сна, к дверям. «Какая мысль направила его первое движение и была ли у него в то мгновение хоть какая-нибудь мысль,— но как будто кто-то подсказал ему, что надо делать: он схватился с постели, бросился с простертыми вперед руками, как бы обороняясь и останавливая нападение, прямо в ту сторону, где спал Павел Павлович. Руки его разом столкнулись с другими, уже распростертыми над ним руками, и он крепко схватил их... Вдруг что-то ужасно больно обрезало ему ладонь и пальцы левой руки, и он мгновенно понял, что схватился за лезвие ножа или бритвы и крепко сжал его рукой...»

В Трусоцком победили подавляемые им в себе инстинкты мести, жажда крови вышла наружу — он встал со своего дивана, чтобы зарезать Вельчанинова. Долго назревавшее убийство должно было вот-вот совершиться — повесть, казалось, достигла наконец своей кульминации и развязки. Убийство Вельчанинова завершило бы долгую и постоянно прерываемую агрессивность Трусоцкого, придало бы окончательный и роковой смысл его шутовству и его подпольности. С Вельчаниновым все было бы покончено, смерть подвела бы итог его жизни и дала бы ей окончательную оценку. Трусоцкий ушел бы на каторгу в Омск или Нерчинск, несколько раз упоминаемые в рассказе. Кончилась бы его подпольная жизнь, упала бы с его лица шутовская маска: каторга — это была слишком серьезная инстанция, в ней или окончательная гибель, или духовное возрождение.

Однако кровь пролилась, но убийство не состоялось, не произошло завершающей катастрофы, кульминация рассказа была оборвана почти перед самым высоким ее пунктом. Вельчанинов был втрое сильнее Трусоцкого; несмотря на отчаянное и упорное сопротивление последнего, он опрокинул его и бросил на пол. Вельчанинов связал его, не одетого, в одном белье, уместил в кресло, напоил из своих рук водой и, когда пробило шесть часов утра, прогнал вон.

«Тревожный взгляд его <Трусоцкого>, как бы спеша, проговорил:

«Не начинай говорить, нечего начинать, не за чем говорить...»

— Ступайте! — сказал Вельчанинов...»

Слова были излишни, и с той и с другой стороны. Ничего не произошло, оба остались живы и оба вернулись к своим прежним жизненным ролям. Все нараставшие сложные сюжетные перипетии не дали никакого результата, все оказалось на прежнем месте.

Труссоцкий женился, не на Наде, а на богатенькой провинциалке, хорошенькой, но безвкусно одевавшейся и с манерами несколько смешными, обладавшей всеми теми качествами, которые гарантируют успех любому фату «при известных целях на женщину». Труссоцкий снова был под башмаком, и снова около его жены околачивался третий — молодой улан. Единственное изменение, происшедшее с Труссоцким, состояло в том, что теперь он знал свое положение, но тем не менее не мог вырваться из предуготованной ему роли «вечного мужа», да еще участники «игры» измельчали, и его новая жена, и ее любовник. Вельчанинов встретился со всей тройкой во время поездки, на пересадочной железнодорожной станции, и Олимпиада Семеновна уже приглашала его к себе на месяц в деревню, и Труссоцкий опять трепетал, как бы к улану не добавился старый его знакомец.

А Вельчанинов выздоровел. Он вновь стал вращаться в том пустом обществе, от которого было отвернулся. От прежней ипохондрии и следов не осталось; от разных воспоминаний и тревог, последствий болезни, начавших было осаждать его два года назад в Петербурге, во время неудавшегося процесса, уцелел в нем лишь некоторый потаенный стыд от сознания бывшего малодушия. «Его вознаграждала отчасти уверенность,— рассказывает Достоевский,— что этого уже больше не будет и что об этом никто и никогда не узнает... Причиною всех этих выгодных и здравых перемен к лучшему был, разумеется, выигранный процесс. Вельчанинову досталось всего шестьдесят тысяч рублей,— дело бесспорно невеликое, но для него очень важное: во-первых, он тотчас же почувствовал себя опять на твердой почве,— стало быть, утолился нравственно; он знал теперь уже наверно, что этих последних денег своих не промотает «как дурак», как промотал свои первые два состояния, и что ему хватит на всю жизнь. «Как бы там ни трещало у них общественное здание и что бы они там ни трубили,— думал он иногда, приглядываясь и прислушиваясь ко всему чудесному и невероятному, совершающемуся кругом

него и по всей России,— во что бы там ни перерождались люди и мысли, у меня все-таки всегда будет хоть этот тонкий и вкусный обед, за который я теперь сажусь, а стало быть, я ко всему приготовлен». Эта нежная до сладострастия мысль мало-помалу овладела им совершенно и произвела в нем переворот даже физический, не говоря уже о нравственном: он смотрел теперь совсем другим человеком в сравнении с тем «хомяком», которого мы описывали за два года назад и с которым уже начинали случаться такие неприличные истории,— смотрел весело, ясно, важно».

Все «возвышенные» переживания Вельчанинова ушли в прошлое, стали скрываемыми воспоминаниями, стали предметом стыда — пока они сами по себе не изгладись из памяти. Бывает стыд гложущий и мучающий, спутник совести и предшественник гнева — на самого себя и на несправедливое общество. Стыд, испытывавшийся Вельчаниновым, был черствым «стыдом» эгоиста, ужаснувшегося тому, что он чуть было не втянулся в невыгодную сделку. «Выздоровевший» Вельчанинов снова иногда впадал в раздвоение, но это было не тягостное раздвоение подполья, а раздвоение одновременного вожделения к двум разным женщинам.

Вельчанинов стал умерен, аккуратен, благоразумен. Когда ему представилась возможность провести «месяц в деревне» у вновь женившегося Трусоцкого, он не стал втягиваться в эту утомительную и напряженную, а может быть, и снова опасную психологическую ситуацию.

Вельчанинов вернулся к самому себе, к оберегаемому своему покою, к своему самодовольству, к своей сущности.

9. РАМКИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

А) ОРДИНАРНОСТЬ СРЕДЫ И ГЕРОЕВ

«Дурная бесконечность» повествования, развязка, в которой все возвращается к своему началу, для Достоевского необычна. Они являются результатом самоограничения в творчестве. В «Вечном муже» Достоевский поставил себе рамки, за пределы которых решил не выходить.

Как романист Достоевский прибегал к исключительным обстоятельствам и делал своими героями исключительных людей. В «Вечном муже» и среда, и обстоятельства, и персонажи ординарны.

«Что делать романисту,— спрашивает Достоевский в «Идиоте»,— с людьми ординарными, совершенно «обыкновенными», и как выставить их перед читателями, чтобы сделать их сколько-нибудь интересными? Совершенно миновать их в рассказе (в данном случае в смысле повествования.— В. К.) никак нельзя, потому что ординарные люди поминутно и в большинстве необходимое звено в связи житейских событий; миновав их, стало бы, нарушим правдоподобие... По-нашему,— отвечал Достоевский на им же поставленный вопрос,— писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями». Для «Идиота» Достоевский «отыскал» такие ординарности, которые, «несмотря на все чрезвычайные усилия этих лиц выйти во что бы то ни стало из колеи обыкновенности и рутины... все-таки кончают тем, что остаются неизменно и вечно одною только рутиной». Таковы Ганя Иволгин или Птицын, стремящийся возвыситься благоприобретенным капиталом и двумя-тремя доходными домами.

Однако в «Идиоте», в романе, ординарности — второстепенные герои повествования. В «Вечном муже», в рассказе, Достоевский сделал средних людей, посредственности, центральными героями. В этом и состояло главное облегчение, которое он позволил себе в предпринятой «проходной» работе.

Герои «Вечного мужа» не «бедные люди», не низшие чиновники, не разоренные и опустившиеся помещики, не приживалы. Они люди обеспеченные, из хорошего общества, дворяне, служилые, как Трусоцкий, как Захлебинин, или неслужилые, как Вельчанинов. Они принадлежат к губернскому «большому свету», они независимы. Их не «затирают в ветошку» ни нужда, ни неизбывные заботы, ни бесправное положение перед начальниками и богачами. Они средние люди по моральным своим качествам, по тривиальности своего быта, по бескрылости своего образования, по обыкновенности своих добродетелей и пороков, по отсутствию перспектив и по нежеланию иметь перспективы. Они довольны сущим, им нужен комфорт — материальный и душевный, а не идеал. Они

настолько обыкновенны, что художнику, собственно говоря, нечего с ними делать, особенно такому художнику, как Достоевский (такие герои свойственны скорее художественному миру Чехова, но мир Чехова требовал иной поэтики). Достоевский же нашел для своих средних героев, даже в облегченном рассказе, интересные и поучительные оттенки, — правда, иные, чем для средних персонажей «Идиота». Он выбил их из колеи — чтобы заставить их действовать, чтобы посмотреть, как же они себя покажут во встревоженном состоянии.

Посредственность главных действующих лиц «Вечного мужа» повлекла за собой важные следствия. Исключительный герой Достоевского, Лицо, как он выражался, недоволен миром, цель его — переустроить мир, на новых, справедливых началах или, во всяком случае, на таких началах, которые кажутся ему справедливыми. Конфликт в великих романах Достоевского — это конфликт Лица и мира, и, естественно, в каждом его романе доминирует один герой. Главное действующее Лицо в романах Достоевского — одно Лицо (кроме «Братьев Карамазовых», в которых выведены на одну трагическую площадку главнейшие Лица предшествующих его романов)¹. В «Вечном муже» нет и намека на конфликт персонажей с миром, в них два главных героя — Трусоцкий и Вельчанинов, настолько связанные между собой, что без одного из них повествование становится просто невозможным. Конфликт рассказа «Вечный муж» — это конфликт между Трусоцким и Вельчаниновым, «вечный» конфликт между мужем и любовником. Оригинальность рассказа состоит в том, что конфликт между ними разгорелся тогда, когда женщина, привлекавшая обоих, уже умерла. В рассказе описывается борение двух персонажей, реальная причина соперничества которых снята неумолимой смертью. Конфликт между Трусоцким и Вельчаниновым разыгрался не во имя всеобъемлющих целей, однако он разворачивается и не за обладание любимой женщиной, ибо последняя уже не существует.

Упрощая работу, Достоевский не стал искать новых, непривычных для себя героев.

¹ См. наш этюд «Мир и Лицо в творчестве Достоевского». «Достоевский-художник». М., «Советский писатель», 1972.

При чтении «Вечного мужа» создается впечатление, что персонажи его нам уже знакомы, что мы уже встречались с ними. Достоевский «укоротил», сократил масштабы и значение старых своих, уже выношенных и хорошо отработанных героев, введя их в такие рамки, которые позволили им стать адекватными замыслу «Вечного мужа». Он отсекал от своих действующих лиц мирообъемлющие цели и идеалы, он ввел их в берега более ограниченных психологических переживаний и в более узкие эпизоды бытового существования.

Это был художественный эксперимент, для Достоевского неожиданный, не соответствующий, казалось бы, природе его дарования — и тем не менее принесший с собою новые детали для уточнения его поэтики.

Б) ТРУСОЦКИЙ

В рассказе «Вечный муж» Трусоцкий прямым образом причисляется к разряду подпольных людей и шутов, двух типов, разработанных Достоевским во многих вариантах в прежних его произведениях.

Вельчанинов быстро раскусил подпольные качества, развившиеся в Трусоцком, — увертливость, низость, подлость, способность мучить слабых и зависимых от него, трусость. Вельчанинов называет Трусоцкого «подпольною дрянью». Неподпольный, «этажный», дневной человек просто зарезал бы ненавистного врага, а не растревлял бы в себе обиду, не заучивал бы ее наизусть, не кривлялся бы, не ломался, не вис бы на шее у человека, которого он преследует, — не разыгрывал из себя шута.

Трусоцкий в первый момент отвергает с негодованием и даже с удивлением предположение, что он шутит. И Вельчанинов первоначально колеблется в своем предположении, что Трусоцкий шут.

Трусоцкого действительно трудно определить. В обыкновенном, житейском смысле слова он не шут, он шут в особом, специфическом смысле, он надевает на себя шутовскую личину, как и некоторые другие очень серьезные герои Достоевского.

Противоречия между подпольными качествами Трусоцкого и его гаерством нет. Подпольный и шут в образной системе Достоевского родственные образы, они соприкасаются друг с другом, порой даже сливаются друг

с другом. Подпольный — это трагический шут, а шут — это комический подпольный человек. В итоге получается духовный Квазимодо, психологический урод, как выражается Вельчанинов о своем сопернике и враге.

Однако Трусоцкий тип сниженный, облегченный по сравнению с другими подпольными и шутовскими образами Достоевского. Подпольный человек из классической повести Достоевского воюет с действительностью и ее закономерностью. Он оскорблен не любовной неудачей, а ролью штифтика в социальном мире, ролью клавиша во вселенной, по которому ударяют неизвестные ему, но неизмеримо превосходящие его своей мощью силы. Он мнит в гадостях и самоуничижениях проявить свою волю, свой каприз, доказать метафизическую индетерминированность своей личности, и если терпит поражение, то утешается афоризмом: чем хуже, тем лучше. Фома Опискин из «Села Степанчикова» шут, но неимущий и жалкий, он надевает маску лицемера, ханжи, чтобы воздействовать на окружающую отсталую среду, чтобы добиться влияния, поклонения и власти — и тем утолить свое оскорбленное самолюбие, утвердить почетное для себя место в жизни. Еще глубже философский смысл шутовства Лебедева из романа «Идиот». Шутовство Лебедева — форма скептицизма, шутовство Лебедева — проекция разорванного сознания, неспособного определить разницу между добром и злом, между дозволенным и недозволенным. Лебедев прячется в шутовство от ужасающих его картин всеобщего распада, от страха перед надвигающейся исторической катастрофой.

В своеобразных качествах и своеобразном поведении подпольного человека выражается ужас личности перед всепоглощающей всеобщностью, страстное желание отгородить в ней «островок», на котором он был бы полным хозяином, действовал, чувствовал, жил по своему хотению. Подпольный человек понимает всеми клеточками своего разума всемогущество звездной, космической, математической необходимости, он знает, что она достанет его, разыщет его, где бы он ни спрятался, — и показывает ей кукиш, делает гнусности, издевается над беззащитной Лизой, в судорожном капризе своем находя хоть миг иллюзорной свободы и самоутверждения.

Трусоцкий копошится где-то на самом низу той лестницы, на верхней ступени которой подпольный изрыгает

свое проклятие богу, миру и человечеству. Трусоцкий оскорблен в своем мужском, в своем семейном достоинстве, его негодование простирается не на вселенную, а на любовника, наставившего ему рога. Он отыгрывается на беззащитной девочке, тоже Лизе по имени, оказавшейся не его дочерью, чтобы досадить Вельчанинову. Трусоцкий желает опровергнуть приписываемую ему роль «вечного мужа» и доказать свою полноценность браком на пятнадцатилетнем подростке, помимо ее согласия, купив ее руку у недостаточно обеспеченных родителей.

Фома Опискин социально и гражданственно ничтожен, как тля, он асексуален, самоутверждение его не нуждается в женской любви. Трусоцкий имеет все то, чего не имеет Фома,— и имущество, и деньги, и чин, он вот-вот станет вице-губернатором, а оттуда уже не так далеко для вожделенного Фомой генеральства. Но Трусоцкий — «вечный муж», и его неполноценность, его горе, его страдания объясняются только тем, что его покойная жена имела любовника, да и не одного. Его вполне примирила бы с жизнью новая женитьба, в которой его прерогативы и достоинство мужа не были бы нарушены.

Неизмеримо шире и богаче смысл шутовства Лебедева из «Идиота». Лебедев шут обеспеченный, у него есть и домик, и капиталец, и семья, но ему думается, что в жизни есть только одна точка опоры — деньги. Культ денег у Лебедева продиктован, однако, не вульгарной корыстью. Лебедев всеми фибрами своей души ощущает, что все идет к величайшей и неотвратимой катастрофе, в которой погибнут и правые, и виноватые. Лебедев потому молится за упокой души мадам Дюбарри, что видит в ее участии прообраз судьбы своих ничего не подозревающих современников.

У Гольбейна есть гравюра: самодовольный заимодавец внимательно следит за тем, как должник с огорченным лицом отсчитывает ему долг с полагающейся лихвой. Он всецело поглощен приятным ему делом, он не замечает, что смерть уже наступила ему на ногу, что она отсчитывает на песочных часах его последние минуты. Лишь зритель, с краю гравюры, видит все — и с сокрушенным лицом следит за сценой. Лебедев вроде зрителя с этой гольбейновской гравюры. Только гольбейновский зритель имеет в виду индивидуальную смерть, Лебедев же — всеобщую, апокалиптического всадника на блед-

ном коне, который никого не пощадит и от которого — он знает — не спасут и деньги. Лебедев отшучивается от гибели, в кривляниях и насмешках над собой, над другими, над всем происходящим он ищет забвения от бессмысленности жизни, от ужаса гибели. Лебедев тоскует по устойчивому, благообразному миру, с твердыми законами нравственности, с радостью заслуженных наград и с мучениями заслуженных кар. Такого мира нет — и он одурманивает себя шутовством, как курильщик одурманивает себя опиумом.

Достоевский полностью освободил Трусоцкого от этой трудной, возвышенной и трагической философской нагрузки. Трусоцкий глубоко переживает свое унижение, свой позор, свою выбитость из колеи. Он и жалеет, и презирает себя, он и ненавидит Вельчанинова, и желает примириться с ним. Он не знает, как себя вести, — не от униженного социального положения, не от недоступных ему историко-философских переживаний, он сосредоточен на себе, только на себе, на своих матримониальных планах и на своих взаимоотношениях с Вельчаниновым. Он долго не смеет взглянуть последнему в глаза, не смеет сказать все, что думает, прямыми словами и с каждым шагом становится все жальче, ничтожнее, смешнее — пока не впадает снова в свою комическую роль «вечного мужа», с тем лишь изменением, что при жизни Натальи Васильевны не знал о своем положении, а при Олимпиаде Семеновне полностью сознает его, и все же не может вырваться из паутины. Лебедев масштабен, трагизм его шутовства и делает его масштабным. Трусоцкий лишен масштабности, трагизм его лишен оттенка ужасности, он убог, он вызывает жалеющее и презрительное сочувствие.

В рассказе «Вечный муж» Достоевский вывел Трусоцкого за пределы философской проблематики «Записок из подполья» и из рядов своих глубокомысленных шутов.

В) ВЕЛЬЧАНИНОВ

В «Вечном муже» Достоевский использует образы, созданные им в прежних произведениях, но делает их более мелкими, менее значительными. Это особенно ясно видно в фигуре Вельчанинова.

Достоевский воспользовался для Вельчанинова образом Свидригайлова из «Преступления и наказания», введя его в сильно ограничивающие, суживающие рамки в соответствии с программой нового произведения. Вельчанинов чрезвычайно обедненная вариация того же типа, что и Свидригайлов. Наружность Вельчанинова совпадает с наружностью Свидригайлова. У них одна и та же внешность, одни и те же манеры, много общего в характере, в привычках, да и воспоминания их во многом сходны.

Свидригайлов старше Вельчанинова на десять-одиннадцать лет, но он такого же плотного сложения, белокур, с такой же густой, спускающейся на грудь бородой, с такими же голубыми глазами, свежим, непетербургским цветом лица. Вельчанинов, как и Свидригайлов, человек хорошего воспитания, достаточно образованный и тоже, несмотря на кажущуюся медвежью неуклюжесть, светский, хорошего общества, со множеством связей и знакомств.

В черновиках к «Вечному мужу» мы находим реплику, адресованную Вельчанинову, весьма напоминающую реплику Раскольникову, адресованную Свидригайлову. «Впрочем, вы, кажется, порядочный человек,— говорит Лобов Вельчанинову,— и в самом деле принадлежали когда-то к хорошему обществу и только теперь принуждены были уклониться, по бедности, что ли...» (IX, 297). В «Преступлении и наказании» Раскольников говорит Свидригайлову: «Вы даже, может быть, и совсем не медведь. Мне даже кажется, что вы очень хорошего общества или, по крайней мере, умеете при случае быть и порядочным человеком... у вас здесь много знакомых. Вы ведь то, что называется «не без связей». Свидригайлов уклонился от «хорошего общества» по соображениям социально-философского и нравственного порядка, Вельчанинов — Лобов прав — по причинам неизмеримо более тривиальным и даже низменным.

У Вельчанинова, как и у Свидригайлова, главная страсть и главный порок — женщины. В соответствии с масштабами фигур и в соответствии с целями повествования порочная страсть опустошенного Свидригайлова выражена прямыми и резкими словами. В «Вечном муже» отношение Вельчанинова к женщинам как к главному интересу жизни выражено сдержанней. Мы уже

приводили, как разыгрался Вельчанинов на даче у Захлебниных, исполняя романс Глинки. Заканчивается рассказ «Вечный муж» путешествием Вельчанинова, специально предпринятым для встречи «с одною из чрезвычайно интересных женщин, с которой ему давно уже желалось познакомиться». К тому же он собирался посетить еще одну знакомую, «только что возвратившуюся из-за границы и находящуюся теперь в приятном для него, но весьма скучном для нее уездном уединении; а стало быть, являлась возможность употребить время не менее интересно, чем в Одессе, тем более что и там не уйдет...».

Вельчанинов «сделан» Достоевским много меньше и много скуднее Свидригайлова. Свидригайлов не мог удовлетвориться отложенным капиталом, номером в перwokлассном отеле, тонким обедом — он был выше этого. Черты эти свойственны были скорее Валковскому из «Униженных и оскорбленных». Но Валковский был демонический злодей, Вельчанинов же при всей своей внешней импозантности мелок. Лощеный эгоист, счастливый любовник, человек светский и отчасти начитанный, могущий иногда блеснуть афоризмом и литературной цитатой, оказывался сытым мещанином, которому ничего, кроме обеспеченной собственности и ее потребительского использования, не надо было.

По сохранившимся черновым наброскам видно, как Достоевский «сокращал» размах своего творчества, умеряя значение образа Вельчанинова, уменьшая его масштабы по сравнению со Свидригайловым. По роману и по рассказу и Свидригайлов, и Вельчанинов физически сильные и храбрые люди. Но Свидригайлов органически смел и ничего не боится — перед наведенным на него дулом пистолета он не испытывает никакого страха, ни внешнего, ни внутреннего. Смел и Вельчанинов, но в его смелости много бравады, в ней чувствуется порой психологическая натяжка. Вельчанинов не колеблясь хватает руку с бритвой, но страх перед бритвой испытывает, чего со Свидригайловым никогда бы не произошло.

Свидригайлов не боится быть самим собой во всяких положениях, не боится проявления безотказной доброты по отношению к тем, кому симпатизирует. Вельчанинов же робеет, что в добром деле он будет выглядеть смешным, — в этом сказывается его зависимость от пошлого

общества, с которым Свидригайлов порвал окончательно. «...Вельчанинов... всего более боялся на земле быть добрым, чтоб не быть смешным» (IX, 306), — говорится о нем. «Вельчанинов мало того, что почему-то считал себя добрым, но и стыдился этого всю жизнь, как главного своего позора» (IX, 313).

Работая над «партней» Вельчанинова, Достоевский вычеркивал многое из того, что соединяло его, как пуповиной, с образом Свидригайлова. В черновиках Достоевский заготовил для Вельчанинова следующее «резюме» его размышлений о Трусоцком:

«Это подпольное существо и уродливое, но существо это есть человек, с своими радостями и горем и своим понятием об счастье и об жизни. Зачем я врезался в его жизнь? Зачем покраснели мы друг перед другом, зачем смотрели друг на друга ядовитым взглядом, когда все дано на счастье и когда жизнь так коротка? О, как коротка! как коротка, господи, как коротка!» (IX, 305).

Однако в окончательный текст Достоевский не ввел эти размышления — они слишком облагораживали образ, слишком сближали с тем Свидригайловым, которого мы знаем перед его самоубийством.

Вычеркнул Достоевский и мысли, навеянные горестной судьбой Лизы, которую, по беловому тексту, Вельчанинов просто забыл.

В черновых вариантах грустный образ Лизы ассоциируется у Вельчанинова со стихотворением Тютчева, со щемящей любовью поэта к бедным селеньям и бедному, смиренному люду.

«Бедная Лиза, — читаем мы в заготовках, — грустный образ. Эти бедные селенья. Живи как живется». *Вагон*. Вельчанинову грустно, что он почти забыл уже Лизу, а этот (т. е. Трусоцкий. — В. К.) «только из-за нее одной» не захотел протянуть ему руки (почувствовал себя мельче и ничтожнее всей этой окружающей жизни, этой *скудной* природы» (IX, 306).

«Живи как живется» — с такой сентенцией с собой не покончишь, «живи как живется» — это и есть ниточка, ведущая от Свидригайлова к Вельчанинову. Чтобы создать образ Вельчанинова, Достоевскому необходимо было отсечь все то, что не согласовывалось с цинической моралью ограниченного, замкнутого в себе эгоиста, не

чувствующего ни обязанностей, ни долга по отношению к другим людям, к родине, к человечеству.

Вельчанинов был только поцарапан ипохондрией и резиньяцией, и то не по широте пережитого опыта, не из-за тоски по идеалу, а вследствие материальных затруднений.

Он не мог отнестись с сердечным сочувствием к Трусоцкому, не мог задуматься о ничтожестве, о глупости самодовольства, самоудовлетворения.

Несовершенства жизни не смущали Вельчанинова — лишь бы ему было удобно и комфортно. Его огорчала только краткость отпущенного человеку земного срока. В суетном его сознании грустный образ Лизы не мог слиться с бедным и грустным обликом России. Свидригайлов — тот действительно много думал о России, он видел ее бедность, но и исполинский размах ее природы, широту ее человека, его разгул и его трагизм. Все эти размышления необходимо было отсечь, чтобы получился Вельчанинов с его наклонностями, скорее напоминавшими вульгарного Птицына, чем трагического Свидригайлова.

Не мог оставить Достоевский Вельчанинову и великодушного движения сердца — пойти навстречу Трусоцкому, помириться с ним. В черновиках есть: «Когда выгнал после убийства (то есть после покушения на убийство бритвой. — В. К.): не помириться ли? не обнять ли его — единого от малых сих... и не заплакать ли вместе о Лизе. И затем — раздражение и крик» (IX, 309). В окончательном тексте Достоевский оставил Вельчанинову только раздражение и крик.

Свидригайлов утратил уверенность в существовании всеобщей связи явлений, ответственности одного человека перед другим, что и ввергло его в безысходное и окончательное уже отчаяние.

Вельчанинова, вульгарного донжуана, героя «Вечно-го мужа», Достоевский не мог наделить ни пониманием всеобщей взаимответственности, ни грустью, вследствие невозможности настоящей любви.

В черновиках к повести есть набросок размышлений все в вагоне же, которые Достоевский собирался использовать для Вельчанинова:

«Вагон. Перепутье двух дорог... Прожитая жизнь, все-

общая органическая связь и ответственность людей между собою, все просмотрел, оторвался.

Сладострастие от мысли, что есть 60 000 и что обеспечен» (IX, 313).

«Все просмотрел, от всего оторвался» — для Свидригайлова это пуля в лоб, для Вельчанинова — путь к сытому успокоению на гарантированных процентах от выигранного в судебном процессе капитала.

Чтобы в неверном мире удовлетвориться шестьюдесятью тысячами, чтобы испытывать «сладострастное» удовольствие от предвкушения ежедневного вкусного обеда, нельзя иметь в душе и намека о том, что каждый за всех и за все отвечает. Мещанин думает об обеде, на человечество он плюет.

Достоевский в задуманном облегченном рассказе снижал Свидригайлова до Вельчанинова и отсекал Вельчанинова от Свидригайлова. Достоевский отнял у Вельчанинова все, что могло бы сделать его одной из разновидностей «лишних людей». В черновиках Вельчанинову было заготовлено: «И что он лишний русский человек. И всю свою жизнь проживший между своих иностранцем. «Что мне осталось — за границу ехать, где приют всех лишних русских людей, всех ненужных русских людей, всех ничтожеств и нулей русской земли».

Посватался, но испугался обязанностей.

Вызвать на дуэль, но робевший перед каждым трудом, перед каждой обязанностью». И еще раз: «С женщиной говорил. «Э, живи как живется» — и про себя:

«А поеду-ка за границу. — В самом деле, поеду-ка за границу!» (IX, 314)

В этих лапидарных формулировках — целая программа, осуществленная отчасти в написанном Свидригайлове и подлежащая еще осуществлению в задуманном Ставрогине и даже в дремавшем еще в глубине творческого сознания Достоевского Версилове. Реализация этой программы взорвала бы рамки «Вечного мужа», взорвала бы жанровые рамки, жанровую природу рассказа. А Достоевский спешил закончить свое попутное и промежуточное произведение, для чего держал себя в своеобразной дисциплине, несоблюдение которой не дало бы ему возможности выполнить свои обязательства перед «Зарей», свои обещания, данные Страхову и Майкову.

Образ Лизы комментаторами возводится к несчастным и гордым, рано умирающим детям у Диккенса. Однако если это и так, то все же Лиза имеет отношение к галерее диккенсовских персонажей опосредованно.

Литературным прототипом Лизы является Нелли из собственного романа Достоевского «Униженные и оскорбленные». Она такая же дикарка, как Нелли, в ней та же мрачная гордость, упорство, та же ненависть к несправедливости и несправедливым людям, те же мучения раненого сердца от открывшегося ей разлада между матерью и Трусоцким, которого она считала своим отцом. Лиза говорит тем же языком, что и Нелли, и сам Достоевский рассказывает о ней в той же тональности, что о Нелли.

Обеих мучают и терзают ненормальные жизненные обстоятельства, ненормально сложившаяся судьба. Обе заболевают и умирают от надлома, от непосильной для детской души нравственной перегрузки.

Однако существует явное различие в семантической «нагрузке» обеих героинь.

В «Униженных и оскорбленных» участь Нелли знаменует зло и неправду, разлитые в мире. Ее ранняя гибель — приговор эгоизму, личностной гордыне, безнравственному отношению к человеку как к средству, доказательство необходимости изменить весь ход вещей в существующей действительности.

Значение Лизы в «Вечном муже» значительно уже. Она важное звено в дуэли между Вельчаниновым и Трусоцким. Образ ее исчезает из повествования, как только исчерпывается его сюжетная роль. Нелли умирает непрощившая и непримиренная, и не дает возможности и другим действующим лицам до конца смириться перед торжествующим злом. Смерть Лизы несет примирение не с дисгармоническим миром — она несет мир, тишину и спокойствие Вельчанинову, память о ней не настолько сильна и серьезна, чтобы помешать и Трусоцкому снова жениться.

Более ограниченное значение Лизы по сравнению с Нелли обусловлено жанровым отличием рассказа от романа, а главное — различием изображения действительности в обоих произведениях.

Мир, в котором разворачивается действие «Вечного мужа», стабилен, у него нет перспектив, нет выхода в другую действительность, нет идеалов. Не у Достоевского как художника и мыслителя изменилось отношение к действительности, а он как автор «Вечного мужа» «притормозил» свою оценку хода дел мира сего в соответствии с поставленными себе малыми целями. В «Вечном муже» мир показан сквозь призму персонажей. Вельчанинов отлично понимал, что угроза, созданная для него и ему подобных революционным подъемом шестидесятих годов, миновала, что девятый вал движения опрокинулся и обмелел, ну, а реформы его не пугали. Шестидесят тысяч гарантировали ему «обед» — реформы Александра II не затрагивали основ собственнического общества, мало того, они еще увеличивали значение денег, а дальше Вельчанинов не заглядывал. Сознание стабильности окружающего мира, субъективная уверенность, что он не чреват катастрофами, — это психологический «задник», на фоне которого разворачивается мертвая зыбь его удобного, комфортного, безоблачного, рафинированно-утопического существования.

И Трусоцкий, если и стремится к чему-то вне сферы своих сексуальных и matrimониальных вожделений, то к роли второго лица в губернии, к должности вице-губернатора, что одно уже полностью характеризует его общественный и исторический горизонт.

Особенно ясно обозначаются рамки, поставленные себе Достоевским в изображении включенной в рассказ среды, фигурами молодежи, и в первую очередь Сашеньки Лобова, соперника Трусоцкого по искательству руки и сердца Нади.

Лобов, в отличие от Трусоцкого и Вельчанинова, в отличие от Лизы, почти не имеет предшественников в галерее прежних образов Достоевского. Скорее он первый набросок будущих «мальчиков» Достоевского в «Бесах» и в особенности в «Братьях Карамазовых», набросок неполный, беглый, еще не вполне уясненный самим автором.

Там, в «Братьях Карамазовых», русские мальчики готовы будут исправить карту звездного неба, если найдут ее несовершенной, они будут мечтать о переустройстве неправильно идущих земных дел, о справедливости, о судьбе народных заступников, они будут знать, что гото-

вит им будущее, но их не остановят ни личные несчастья, ни Сибирь, ни каторга. Лобов же близок по своим «идеалам» к Паше Исаеву (пасынку Достоевского), который, как уже отмечалось в комментариях к сочинениям Достоевского, является прототипом Лобова. Лобов усвоил в окарикатуренном виде терминологию шестидесятых годов, он за эмансипацию женщин, он против свадеб, похожих более на сделку, он за любовь как основу брака. У него выигрышная роль в повести, Достоевский хоть и иронически, но все же любит его, и читатель, хоть тоже иронически, сочувствует его сердечным влечениям, его юношеской прямолинейности. Лобов излагает свое кредо: «И знаете, прежде, давно уже, я был чистый славянофил по убеждениям, но теперь мы ждем зари с запада...» Однако «заря» его не несет с собой ничего нового и легко может быть воспринята с надеждой и тем обществом, в котором он вращается. «Я весь тут, как видите,— объясняет он свои принципы,— но зато в будущности моей я совершенно уверен. Героем и благодетелем ничьим не буду, а себя и жену обеспечу». Лобов отмежевывается от героической молодежи шестидесятых годов, он хочет жить в пределах создаваемых реформами новых, буржуазных отношений, но жить не по ветхозаветным домостроевским правилам, а по принципам более цивилизованного, более вылощенного Запада. Претендуя на руку Наденьки, Лобов может пока рассчитывать лишь на жалованье в двадцать пять рублей. «Конечно,— говорит он,— двадцать пять рублей не обеспечение, но я вскорости надеюсь принять участие в управлении расстроеными именьями графа Завилейского, тогда прямо на три тысячи; не то в присяжные поверенные. Нынче людей ищут...»

Мы хорошо знаем истинное отношение Достоевского к «присяжным поверенным», к адвокатам, к буржуазному суду и к тем идеалам, которые буржуазный суд призван был охранять. Достоевский и в «Вечном муже» остается взыскательным художником,— поставив себе определенные, ограниченные цели, он последовательно осуществлял их в своем рассказе, не выводя ни действующих лиц, ни среду, ни их идеалы за поставленные пределы. Это облегчило ему задачу выполнить более или менее в срок просьбу «Зари», это освобождало его главные душевные и художнические силы для писания своих гене-

ральных созданий, но вместе с тем привело к созданию рассказа, не имеющего столь всеобъемлющего значения, как другие его произведения.

10. СТРАХОВ

«Вечный муж» печатался в двух номерах журнала «Заря» — январском и февральском за 1870 год. В январском же номере «Зари» была помещена статья Н. Н. Страхова о последних частях «Войны и мира» Л. Н. Толстого, вышедших отдельным изданием (тома V и VI) в 1869 году. Этой статье предшествовали две другие в декабре 1868 и в феврале 1869 года, а также заметка «Литературная новость» в марте 1869-го. Статьи эти задели внимание Достоевского, и он, несмотря на то, что старательно ограничивал содержательные рамки «Вечного мужа», полемически откликнулся на них в своем рассказе: он «заставил» Трусоцкого и Вельчанинова прочитать страховские статьи и говорить о них. Реакция на прочитанное дала возможность Достоевскому оттенить характеристику каждого из них с довольно неожиданной стороны.

Вельчанинов и Трусоцкий стали применять к себе, к каждому в отдельности и к обоим вместе, определения особенностей русского национального характера, содержащиеся в статьях Страхова. Они стали искать в них нити, облегчившей бы им выход из алогичного, чреватого неожиданностями и опасностями лабиринта их взаимоотношений.

В своих рассуждениях Страхов опирался ближайшим образом на Аполлона Григорьева и, в более широком плане, на концепцию славянофилов — он называет Ивана Киреевского и Хомякова.

«Ап. Григорьев, — формулировал Н. Страхов, — рассматривая новую русскую литературу с точки зрения народности, видел в ней *постоянную борьбу европейских идеалов, чуждой нашему духу поэзии, с стремлением к самобытному творчеству, к созданию чисто русских идеалов и типов*». «Григорьев показал, что к чужим типам, господствовавшим в нашей литературе, принадлежит почти все то, что носит в себе печать *героического*, — типы блестящие или мрачные, но во всяком случае силь-

ные, страстные, или, как выражался наш критик, *хищные*. Русская же натура, наш душевный тип явился в искусстве прежде всего в типах *простых* и *смирных*, по-видимому чуждых всего героического, как Иван Петрович Белкин, Максим Максимыч у Лермонтова и пр. Наша художественная литература представляет непрерывную борьбу между этими типами, стремление найти между ними правильные отношения...»¹

Для Гоголя, по мнению Григорьева и Страхова, героическое — это хлестаковское или поприщинское.

На перевале от шестидесятых к семидесятым годам в русской литературе, после исключительного увлечения Гоголем, после писаревского разрушения эстетики, наметился возврат к Пушкину, наследие которого, однако, истолковывалось разными писателями и критиками по-разному. Н. Страхов шел вслед за Ап. Григорьевым, который первый заявил, что Пушкин воплотил лучшие черты национального типа в Белкине, что смирный тип был идеалом Пушкина, что в апофеозе смирного человека и заключается будто бы смысл русского реализма.

«Русский художественный реализм,— писал Страхов,— начался с Пушкина... Все стремленье к натуральности, к строжайшей правде, все эти изображения лиц малых, слабых, больных, тщательное уклонение от преждевременного и неудачного создания героических лиц, казнь и развенчивание разных типов, имеющих притязания на героизм, все эти усилия, вся эта тяжелая работа, имеют себе целью и надеждою — узреть некогда русский идеал во всей его правде и в необманчивом величии. И до сих пор идет борьба между нашими сочув-

¹ В рассуждениях Страхова содержится парадокс: он признается, что он, Страхов, вслед за Ап. Григорьевым и прямыми славянофилами, учился пониманию русской национальности у немецких философов — в немецкой петершуде, как иронически выражался Достоевский. «Общие начала критики Ап. Григорьева...— писал Страхов,— это те глубокие начала, которые завещаны нам немецким идеализмом, единственной философией, к которой до сих пор должны прибегать все желающие понимать историю или искусство». (Н. Страхов. Статья вторая и последняя (о «Войне и мире»). «Заря», 1869, № 2. Здесь и в дальнейшем цитируется по книге: Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Издание второе. СПб, 1887, стр. 304. Там же, стр. 306, 309—310).

ствиями к простому и доброму человеку и неизбежными требованиями чего-то высшего, с мечтою о могучем и страстном типе».

У Тургенева, по мнению Страхова, в «Дыме», смиренный и простой Литвинов «позорно пасует» перед хищницей Ириной, а вот «Война и мир» есть «апотеоза смиренного русского типа». «Не тут ли рассказано, как, наоборот, хищный тип спасовал перед смиренным — как на Бородинском поле простые русские люди победили все, что только можно представить себе самого героического, самого блестящего, страстного, сильного, хищного, т. е. Наполеона I и его армию?»¹

Комплекс понятий и переживаний, связанных с терминами «хищный» и «смиренный», Достоевский вплетает в ткань своего рассказа.

Вельчанинов, несмотря на отвращение, поддается напору со стороны Трусоцкого, пьет с ним, чокается и целуется. Раздраженный и необычной настойчивостью своего партнера, и своей уступчивостью, досадуя на тайные свои страхи, Вельчанинов не выдерживает, в насмешку и над собой и над Павлом Павловичем он произносит следующую реплику:

«Фу, черт! да вы решительно «хищный тип» какой-то! Я думал, что вы только «вечный муж», и больше ничего!»

Реплика, несмотря на издевательский тон, многозначительна. «Вечный муж» ничтожен — и больше ничего, «хищный тип» — это уже нечто личностное, выводящее за пределы ничтожности. «Хищный тип» таит в себе нераскусанный орешек, что-то опасное, наступательное, угрожающее. М. А. Петровский придает реплике Вельчанинова решающий смысл: «Трусоцкий — не только тип «вечного мужа», но особая разновидность этого типа: «хищный тип». Петровский считает «хищность» «кардинальной чертой Трусоцкого»².

На самом деле все оказывается сложнее. Да, собственно говоря, и сразу бросается в глаза, что характеристика «хищный тип» даже формально противоречит ха-

¹ Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 311—312.

² М. А. Петровский. Композиция «Вечного мужа». В сб. «Достоевский». Труды Государственной академии художественных наук, вып. 3. М., 1928, стр. 136.

рактистике «вечный муж», как она употреблена в рассказе Достоевским.

Труссоцкий чрезвычайно заинтересовался брошенной ему в лицо не то кличкой, не то издевкой. Не получив сразу от раздраженного Вельчанинова никаких объяснений, он возвращается к теме при следующем свидании:

«— Если уж вы так добры-с... то вот-с очень меня заинтересовало то, что вы вчера упомянули про хищный тип-с!.. ...Я ведь об «хищном» этом типе и об «смирном-с» сам в журнале читал, в отделении критики-с... припомнил сегодня поутру... только забыл-с, а по правде, тогда и не понял-с...»

Труссоцкий ссылается на статью Страхова о «Воине и мире», в «Заре». Он ее не понял, что, может быть, объясняется отчасти интеллектуальным уровнем его, а может быть, и вернее, содержит в себе камешек в огород Страхова, намек на неясность и тавтологичность его текста, снабженного к тому же многими оговорками.

Труссоцкий просит Вельчанинова объяснить теорию примером. Он спрашивает, умерший Багаутов, другой любовник его покойной жены, был хищный или смиренный, к какому разряду его причислить.

Вельчанинов шагал и молчал, а потом вдруг с яростью заговорил. Он только что хоть и в шутку, а все же с каким-то осадочком на душе обозвал Труссоцкого хищным типом, а теперь, отвечая, уничтожает его иным манером. В потоке несдержанных, оскорбительных слов он снимает самую возможность предположить наличие у Труссоцкого каких-либо «хищных» черт:

«— Хищный тип это тот... это тот человек, который скорей бы отравил в стакане Багаутова, когда стал бы с ним «шампанское пить» во имя приятной с ним встречи, как вы со мной вчера пили,— а не поехал бы его гроб на кладбище провожать, как вы давеча поехали, чорт знает из каких ваших сокрытых подпольных, гадких стремлений и марающих вас самих кривляний! Вас самих!..»
«— Правда, что вы хотели повеситься? Правда?» — неожиданно спрашивает он.— «Хищный» обидчика убил бы, а вот ты уж такая слабая дрянь, что от обиды сам на себя готов был руки наложить!

«— В хмелю, может, сбредил что,— не помню-с,— отвечает Труссоцкий.— Нам, Алексей Иванович, как-то и неприлично уж яд-то подсыпать. Кроме того, что чинов-

ник на хорошем счету,— у меня и капитал ведь найдется-с, а может, к тому и жениться опять захочу-с.

— Да и в каторгу сошлют.

— Ну да-с, и эта вот неприятность тоже-с...»

Страхов делал «хищность» определяющим качеством западного человека, а «смирность» — национальной русской чертой. Достоевский в художественном тексте снимает возможность определять народные «физиономии» эпитетами «хищный» и «смирный». Он «прилежно читал» славянофилов, но он прошел школу мышления и социальных утопистов, он понимал, что поведение человека объясняется не неподвижными метафизическими сущностями, а социальными условиями, эмпирическими мотивами, личными психологическими особенностями, «природой», наконец. В черновиках у Достоевского упор на социальные и психологические моменты проведен сильнее, однако и в окончательном тексте полемическая нота, направленная против Страхова, звучит достаточно ясно. Мало того — Достоевский художественно показывает, что в диалектике характеров нередко теряется граница между агрессивностью и пассивностью и тогда «прикрепление» моментов «хищности» и «смирности» в качестве постоянных признаков к исторически сложившимся национальностям теряет уже всякий смысл.

Кажется, Вельчанинов окончательно доказал, что какой уж он-то, Трусоцкий, хищный — на убийство не решается, каторги боится, рисковать чином и капиталом не хочет, о вице-губернаторском месте мечтает, ищет новую жену, словами «ер-с» говорит — вся его «хищность», как в трубу, уходит в подпольное кривлянье, в юродство, в пустышку.

Трусоцкий менее образован, чем Вельчанинов, хуже разбирается в журнальных текстах, менее обтесан, но, по сути дела, тоньше и глубже понимает и людей, и действительность. Трусоцкий хоть и ежится от грубых издевательств Вельчанинова, но соглашается с ним, поддакивает ему. Однако он находит в своей памяти «преуморительный анекдотик», не укладывающийся ни в определение Вельчанинова, ни в схему Страхова, анекдот о молодом человеке, служившем в одной из губерний при губернаторе и тоже «блиставшем разными качествами-с». Поспорил этот молодой человек «раз с Голубенкой, полковником, в собрании, в присутствии дам и дамы его

сердца, и счел себя оскорбленным, но обиду скушал и затаил; а Голубенко тем временем даму сердца его отбил и руку ей предложил. Что ж вы думаете? Этот Ливцов — даже искренно ведь в дружбу с Голубенкой вошел, совсем помирился, да мало того-с — в шафера к нему сам напросился, венец держал, а как приехали из-под венца, он подошел поздравлять и целовать Голубенку да при всем-то благородном обществе и при губернаторе, сам во фраке и завитой-с, — как пырнет его в живот ножом — так Голубенко и покатился!.. Да это еще что-с! Главное, что ножом-то пырнул да и бросился кругом: «Ах, что я сделал! Ах, что такое я сделал!» — слезы льются, трясется, всем на шею кидается, даже к дамам-с. «Ах, что я сделал! Ах, что, дескать, такое я сделал!» хе-хе-хе! уморил-с. Вот только разве жаль Голубенку; да и то выздоровел-с».

Вельчанинов недоумеваает: зачем Трусоцкий рассказал ему этот анекдот, какое отношение он имеет к трактуемой теме? А Трусоцкий великолепно улавливает связь между «фактом» и «теорией», факт, анекдот снимает метафизический водораздел между «хищными» и «смирными» типами, «смирный» может вдруг проявить «хищность», в «хищном» может вдруг проснуться страх¹.

Страхов не придавал большого значения полемическому освещению тезиса о хищном и смирном человеке в «Вечном муже». Спор не выходил за художественно-теоретические рамки, он не затрагивал его личности, как образ Евгения Павловича в недавно вышедшем «Идиоте»; к

¹ Достоевский сохранил для себя терминологическое обозначение «хищный тип», которым он иногда стал пользоваться, однако совершенно в ином смысле, чем славянофилы и Страхов. Словосочетание «хищный тип» потеряло у него какое бы то ни было значение признака национальной характерологии, словами «хищный тип» он стал именовать людей вроде Свидригайлова, Ставрогина и Версилова (в черновых записях к «Подростку»). В них мы находим, например, нижеследующую запись, в мае 1874 года:

«ЭМС. Думать о *хищном типе*. Как можно более сознания во зле. Знаю, что зло, и раскаиваюсь, но делаю рядом с великими порывами. Можно так: *две деятельности* в одно и то же время; в одной... деятельности он великий праведник, от всего сердца возвышается духом и радуется своей деятельности в бесконечном умилении. В другой деятельности — страшный преступник, лгун и развратник...» (XVI, 8). В этом контексте хищный (гсп западный) тип, противопоставляется не смирному (гсп русскому) типу, а бабьему, как аморфному, рутинному, безличному. «...хищный тип и бабий тип» (XVI, 40).

тому же положения Страхова, как обычно у него, сопровождалась оговорками, «обиняками», дававшими возможность при случае смягчить жесткость разногласий. Страхов, в качестве редактора «Зари», нуждался в Достоевском, и «Вечный муж» служил ему удобной ступенькой, которой он мог воспользоваться для того, чтобы сгладить свои далеко не простые взаимоотношения с Достоевским.

«Вечный муж» был написан после «Идиота», когда Достоевский сильно нуждался в отдыхе, и перед «Бесами», романом, который, как всегда, ему приходилось гнать к сроку, и тогда, когда он интенсивно обдумывал свой так и не написанный «верховный цикл» — «Житие великого грешника».

Достоевский не самообольщался. В переписке со Страховым и Майковым он был сдержан и не говорил открыто о своей неудовлетворенности, но он отлично понимал, что «Вечный муж» рассказ для него проходной.

В печати и в личных обращениях к автору «Вечный муж» вызвал кисло-сладкие отзывы, вежливые, но скорее отрицательные. А. Майков написал, что чувствует в рассказе «усилие воображения» (Письма, II, 474). Достоевский всполошился: «Вы меня огрели дубиной по лбу Вашей заметкой об «усилиях воображения», подмеченных Вами в «Вечном муже». Сколько мне это тоски стоило; но однако же как бог даст. Не надеясь на успех, нельзя с жаром работать. А я с жаром работаю. Стало быть надеюсь» (Письма, II, 262). «Тоска» Достоевского была вызвана не заботой о репутации «Вечного мужа». Он писал «Бесы», не был уверен в своей творческой форме и тревожился за новый роман, — «...лучше пусть совсем провалюсь, чем успех середка на половине» (Письма, II, 262).

В письме к С. Ивановой Достоевский именует «Вечного мужа» довольно непочтительно «повестушкой». «Я получил, — писал он, — чрезвычайные похвалы из «Зари» за повестушку, которую у них напечатал» (Письма, II, 269).

Чрезвычайные похвалы из «Зари» — это, конечно, похвалы Страхова. Насколько Страхов был искренен, судить трудно. Во-первых, «Заря» испытывала недостаток в материалах. Несмотря на все старания, Страхову не удалось заручиться обещаниями ни от Льва Толстого, ни

от Писемского, ни даже от Кохановской. Поэтому он усиленно обхаживал Достоевского, уговаривая его выступить в «Заре» еще с одним произведением в том же 1870 году. Во-вторых, в январском же номере «Зари» за 1870 год Н. Страхов заканчивал серию своих статей о «Войне и мире», выведшей, как он формулировал, русскую литературу из «жалкого состояния», в котором она пребывала, несмотря на усилия Тургенева, Островского, Некрасова. Имени Достоевского Страхов даже не упомянул — Достоевский был вдвинут в безымянный ряд, составлявший только фон, а не самую литературу¹.

Однако в личных письмах Н. Страхова следовали похвала за похвалой. В письме от 14 февраля 1870 года он писал:

«Ваша повесть <«Вечный муж»> производит весьма живое впечатление и будет иметь несомненный успех.

По-моему это одна из самых отработанных Ваших вещей,— а по теме — одна из интереснейших и глубочайших, какие только Вы писали, я говорю о характере Трусоцкого; большинство едва ли поймет, но читают и будут читать с жадностью».

17 марта Страхов продолжал:

«Предсказание мое сбылось. Ваш «Вечный муж» пользуется великим вниманием и читается нарасхват...».

И 16 апреля:

«Ваш «Вечный муж», конечно, лучше всего явившегося в нынешнем году; мы продолжаем слышать со всех сторон похвалы»².

Похвалы «Вечному мужу» сопровождались критическими замечаниями в адрес «Бесов». Об отрицательном отношении Страхова к «Идиоту» Достоевский знал раньше. Позднее, в письме от 21 марта 1875 года, Страхов весьма скептически оценит «Подростка»³. И в этом-то контексте появляется наконец письмо от 12 апреля 1871 года:

«Простите, что пишу Вам эти неблагоприятные суждения. Мне даже приходило в голову предложить Вам

¹ См. Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862—1885), стр. 385, 386.

² «Шестидесятые годы. Материалы по истории литературы и общественному движению». Под редакцией Н. К. Пиксанова и О. В. Цеховицера. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1940, стр. 265, 266, 267.

³ Там же, стр. 274.

советы, и я не могу воздержаться от этой глупости, которую прошу Вас принять как выражение величайшего моего интереса к Вашей деятельности.

Очевидно — по содержанию, по обилию и разнообразию идей Вы у нас первый человек, и сам (словечко «сам» Достоевский не мог не выделить.— В. К.) Толстой сравнительно с Вами однообразен. Этому не противоречит то, что на всем Вашем лежит особенный и резкий колорит».

Не будем приводить дальнейший текст, как он ни любопытен¹. Страхов призывает Достоевского упрощать, «ослабить» его творчество, «понижить тонкость анализа», равняться не на «Идиота», а на такие произведения, как «Игрок» и «Вечный муж», советует лучше приспособлять свой талант к воздействию на публику. «Чувствую,— пишет он дальше,— что касаюсь великой тайны, что предлагаю Вам нелепейший совет — перестать быть самим собою, перестать быть Достоевским. Но я думаю, что в этой форме Вы все-таки поймете мою мысль»².

Интересно отметить: в оценке «Вечного мужа» Страхов нашел впоследствии единомышленников, правда, не у нас, а за рубежом. «Вечный муж», — отмечал Андре Жид в своих «Лекциях» (о Достоевском) в зале «Vieux Colombie», — считается некоторыми знатоками шедевром Достоевского (таково было мнение очень умного Марселя Швоба). Андре Жид несколько ограничивает суждение Швоба: «Шедевр Достоевского? Пожалуй, это чересчур», — но все же соглашается: «Но, говоря безотносительно, это шедевр...» — «потому что его легче охватить, чем другие романы Достоевского»³.

Вернемся, однако, к письму Страхова.

Достоевский смиренно ответил на него (23 апреля — 5 мая 1871 г.). «Но вот что скажу о Вашем последнем суждении о моем романе (т. е. о «Бесах». — В. К.): во 1-х Вы слишком высоко меня поставили за то, что нашли хорошим в романе и 2) Вы ужасно метко указали главный недостаток. Да, я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею, до сих пор (не научился), совладать

¹ Это письмо уже было приведено нами выше, в статье «Достоевский, Страхов — и Евгений Павлович Радомский», см. стр. 131—132.

² «Шестидесятые годы», стр. 271.

³ Андре Жид. Собрание сочинений, т. II. Л., Гослитиздат, 1935, стр. 427, 437.

с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии. Все это изумительно верно сказано Вами, и как я страдал от этого сам уже многие годы, ибо сам сознал это. Но есть и того хуже: я, не спросясь со средствами своими и увлекаясь поэтическим порывом, берусь выразить художественную идею не по силам (№ Так сила поэтического порыва всегда, например у В. Гюго сильнее средств исполнения. Даже у Пушкина замечаются следы этой двойственности). И тем я гублю себя... Но благодарю Вас за сочувствие» (Письма, II, 358).

Все в обоих письмах так вежливо, так сопровождается взаимными комплиментами, что многие поверили Страху, многие не разобрались в ответе Достоевского. А. Долинин следующим образом прокомментировал этот обмен письмами: «Суждение Страхова о романе <«Бесы»>, очень тонкое и острое, свидетельствует о чрезвычайной его литературной чуткости. Говоря вначале о второй части «Бесов» (в ней «чудесные вещи, стоящие наряду с лучшим, что Вы писали...»), Страхов переходит потом к общей оценке творчества Достоевского и дает ее в... поразительно верных словах» (Письма, II, 509).

Поразительно, однако, другое — поразительно, как Долинин, известнейший специалист по Достоевскому (впрочем, не он один), попался в хитросплетенную сеть обоих писем, как в ловушку, и написал слова, противоречащие всему тому, что он думал о Достоевском как о художнике всю жизнь.

Страхов в своем письме изменил только тон, а не существо своих суждений о Достоевском. Он никогда не считал его гением и полагал, что творчество его после «Преступления и наказания» шло по нисходящей линии.

На ответе же Достоевского кроме «игры» со Страховым отразились и зависимость Достоевского от жестких материальных условий, и сомнения требовательного к себе мастера, и травма от провала «Идиота» в критике¹, и настроенная реакция недооцененного гения — и не-

¹ Роман «Идиот» был оценен по достоинству из современников одним только Щедриным. Но отзыв его, включенный в неподписанную рецензию на роман Омулевского «Шаг за шагом» («Отечественные записки», 1871, кн. 4), остался незамеченным — он занял надлежащее место в литературе о Достоевском только в наше время.

преклонная уверенность в правоте своих творческих позиций, в значительности своих произведений.

При внимательном чтении вскрывается подспудный слой, в котором согласие Достоевского со Страховым оказывается далеко не полным, переходящим подчас в сдерживаемую полемику. Достоевский, довольный, как всякий автор, похвалами Страхова, все же сказал ему, что «Вечного мужа» он переоценивает. Номер «Зари», в котором напечатан был «Вечный муж», вообще показался Достоевскому бледноватым: «...книга не произвела на меня сильного впечатления. Ужасно мало показалось мне бельетристики. Одна моя повесть. Вы ее хвалите, но ведь не бог знает-же она что, чтоб ею одной обойтись...» (26 февраля — 10 марта 1870 г. Письма, II, 254).

В почти одновременном письме к Ап. Майкову сказано резче, и о номере «Зари», и о критике в ней, под которой подразумевались, конечно, прежде всего статьи Страхова о Толстом: «Первый № «Зари» за этот год представляет самое серенькое впечатление: полное отсутствие современного, насущного, горячего... бельетристика ничтожная (даже мою-то повесть разбили на две части)... Даже и критика, хотя и в прежних тоне и силе, но все-таки ведь повторение уже в третий раз или в четвертый прежней идеи...» (12/24 февраля 1870 г. Письма, II, 252). Достоевский упрекает Страхова в тавтологии, в топтании на месте.

Обращаясь к самому Страхову, Достоевский вложил в свои похвалы одну только капельку дегтю, которой, однако, оказалось достаточно, чтобы подпортить весь мед: «Ваша-же статья хоть и превосходна, но все-таки на старую тему... в статьях о Толстом Вы поставили, так сказать, Вашу основную точку, с которой и намерены продолжать Вашу деятельность — вот как я смотрю на это. И если позволите сказать — я буквально во всем согласен теперь (прежде не был) и из всех, нескольких тысяч строк этих статей — я отрицаю всего только *две* строки, ни более, ни менее, с которыми положительно не могу согласиться» (там же, 254).

Страхов, естественно, заинтересовался:

«...один из самых лестных отзывов,— обратился он к Достоевскому 17 марта 1870 года — был для меня Ваш, что Вы *согласны* с статьей о «Войне и мире». Хотя я и

твердо уверен был в своей мысли, но боялся, что дурно ее выразил и что ошибся в частности. Какие же это *две строчки*, в которых Вы нашли ошибку? Напишите, пожалуйста,—я досадовал, что Вы точно загадку мне загадали»¹.

Достоевский не замедлил ответом:

«Две строчки о Толстом, с которыми я не соглашаюсь вполне, это — когда Вы говорите, что Л. Толстой равен всему, что есть в нашей литературе великого. Это решительно невозможно сказать! Пушкин, Ломоносов — гении. Явиться с «Арапом Петра Великого» и с «Белкиным» — значит решительно появиться с гениальным *новым словом*, которого до тех пор *совершенно* не было нигде и никогда сказано. Явиться же с «Войной и миром», — значит явиться после этого *нового слова*, уже высказанного Пушкиным, и это *во всяком случае* как бы далеко и высоко ни пошел Толстой в развитии уже сказанного в первый раз, до него, гением, нового слова. По моему это очень важно» (Письма, II, 260).

«Скромное» несогласие Достоевского с двумя строчками ниспровергало всю историко-литературную концепцию Страхова. Историко-философские и эстетико-философские построения Страхова опирались на теорию двух типов да порой просто сливались с ней. Толстой показал превосходство скромного, «смирного» типа по сравнению с западноевропейским героическим «хищным» типом — в этом и заключается, по Страхову, величие автора «Войны и мира» и основание его превосходства над всеми другими современными ему русскими писателями.

Достоевский же возражал: значение и нравственное достоинство скромного, смирного человека было открыто впервые Пушкиным, и Толстой тут шел по проторенному следу и собственного открытия не сделал.

Достоевский понимал Пушкина шире и ценил его глубже, чем Страхов, но в спор собственно о Пушкине не вступал. Ему другое было важно. Страхов его, Достоевского, игнорировал. А он со всей скромностью и достоинством, на которые только был способен, давал понять: великий писатель — всегда открыватель нового, новых идей, новых типов, великий писатель всегда вносит в на-

¹ «Шестидесятые годы», стр. 266.

циональное и всечеловеческое развитие новое слово — и тут он, Достоевский, сколь ни была его судьба, не собирался никому уступать пальмы первенства. Толстой был велик, но Достоевский не принимал аргументации Страхова. Толстой был, по мнению Достоевского, певцом давней, уже отстоявшейся, всем хорошо известной действительности, был историческим романистом, а он, Достоевский, сосредоточивался на новой, еще только рождающейся, никому не ведомой, неясной, пугающей действительности — он был романист современнейший, он давал возможность осмотреться и ориентироваться в неуложившемся еще хаосе, он определял типы еще в колыбели, он рисовал их без предшественников, без помощников, со всеми связанными с этим риском, опасностями и трудностями, — он, можно сказать, вносил свет в тьму.

Страхов этого не понимал, и в этом проявлялась его ограниченность. Страхов не хотел этого понимать, и в этом была уже и несправедливость, и обида.

Отсюда же вытекало и разное отношение к художественным недостаткам, реальным и выдуманым, в творчестве Достоевского. Согласие Достоевского со Страховым в этом важном вопросе было мнимым. Одинаковыми словами они говорили о несовпадающих вещах. Страхов воспринимал как недостатки то, что являлось достоинствами Достоевского, а в самокритике Достоевского выражалось недовольство мастера результатами, прекрасными самими по себе, но недостаточными с точки зрения поставленных им себе идеальных требований.

Страхов хотел обкорнать творчество Достоевского, он хотел низвести его уровень с «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов» до уровня «Игрока» и «Вечного мужа», доступных его пониманию, укладывавшихся в его литературно-эстетические схемы и позволявших ему ставить Достоевского ниже не только обожествляемого Льва Толстого, но и славянофильски истолкованного Островского, ниже нелюбимого Тургенева. Достоевский же сравнивал себя, даже в недостатках, с Гюго, с Пушкиным, — а это уже было нечто совершенно иное, чем то, что имел в виду Страхов.

В творчестве всякого великого художника, полагал Достоевский, есть два момента, — поэзия и художество, или «поэма» и мастерство, как он выражался. «Поэма,

по-моему,— объяснял он Майкову,— является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта, как *создателя* и *творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, бог живой и сущий, совокупающий свою силу... чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец... то по крайней мере душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уже следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника. Это, получив алмаз, обделать и оправить его. Тут поэт почти только что ювелир» (Письма, II, 190), то есть мастер.

Это значит, что *natura naturans* больше, чем *natura naturata*, вечно движущаяся и вечно творящая сила искусства больше, чем созданное, отлитое в форму произведение, как бы совершенно оно ни было. Можно сказать и иначе: великий, постоянно ищущий художник больше своего творения, от которого он уже отошел к другому замыслу.

Достоевский в понимании природы и целей художественного творчества подымался на вершины, недоступные Страхову. Только посредственность в искусстве довольна сама собой, зато она и не может выйти за пределы посредственности. Не сразу и не так просто сумел Пушкин оформить замысел «Евгения Онегина» и в итоге все же не испытал чувства полного удовлетворения. В муках рождал свои гениальные создания Гоголь и, неудовлетворенный, предпочел сжечь второй том «Мертвых душ», чем явить миру то, что было ниже его замысла, сжег, понимая, что вместе с рукописью сжигает и самую жизнь свою.

И Пушкин, и Гоголь, и Достоевский сознавали свою ответственность перед искусством, перед современниками, перед потомством и не шли на компромиссы, нарушавшие законы прекрасного, не шли на мнимую законченность, убивавшую величие и, быть может, беспредельность замысла.

Гениям не надо «сговариваться», чтобы самоотверженно следовать требованиям высокого искусства. В иной век, в иной стране Леонардо да Винчи написал следующие слова:

«Художник, который никогда не сомневается, достигнет немногого. Когда произведение превосходит замысел художника, цена ему небольшая. Когда же замысел значительно выше создания, творение искусства может совершенствоваться бесконечно», «Когда замысел требовательнее создаваемого, это хороший знак. Если кто будет держаться этого правила с юных лет, тот несомненно станет отличным мастером. Произведения его будут многочисленны, но полны достоинств, способны остановить людей в восторженном созерцании перед достигнутыми им совершенствами»¹.

Смысл слов, сказанных Достоевским Страхову, совпадал со словами из трактата Леонардо да Винчи, который был Достоевскому неизвестен. В сомнениях и колебаниях, в неудовлетворенности Достоевского своим искусством сказывается тот же дух, который заставлял великого мастера Возрождения бросать кисть или затягивать работу на долгие годы там, где всякий другой поставил бы точку.

Страхов мало понимал, что представляет собою *natura naturans* искусства². Не сумел он оценить и гения Достоевского, а созданные им романы он хотел раздробить на более короткие повести и рассказы, более обозримые для него и более соразмерные его вкусу. Страхова не коснулся дух Леонардо, дух Достоевского. Достоевский же на своем собственном трудном опыте постиг, что в гениальном писателе поэт и художник, прозорливый, вдохновенный открыватель и мастер-выполнитель, помогают друг другу, но что гармония поэзии и мастерства не дается автоматически. Часто даже у самых великих, даже у Пушкина, мастер не достигал всего, о чем мечтал поэт. Гармония поэзии и мастерства требовала труда и труда, а для спокойного труда у Достоевского никогда не было достаточных условий, и тогда исполнение оказывалось у него ниже замысла. Этими тревогами и делился Достоевский со Страховым в своем ответном письме. Он писал «Бесы», боялся не справиться с поставленными целями, слова-упреки Страхова падали

¹ Цитирую по книге А. Дживелегова «Леонардо да Винчи». М., «Искусство», 1974, стр. 130.

² См. главу «Поэма» в нашей работе «Мир и Лицо в творчестве Достоевского». В. Я. Кирпотин. Достоевский-художник. М., «Советский писатель», 1972, стр. 139—149.

на живую рану. Он понимал их по-своему. В ответе своем он откликнулся на свои мучения и вовсе не думал капитулировать перед своим не по росту ему критиком¹.

Как далеко иногда удалялись друг от друга Достоевский и Страхов, можно судить по вдруг обнаружившемуся между ними разногласию в оценке статей Добролюбова, посвященных драматургии Островского. Достоевский в свое время в журнальных статьях спорил с Добролюбовым. Кажется, здесь не было почвы для разномыслия между великим писателем и его неискренним другом.

Во второй статье о «Войне и мире» («Заря», 1869, февраль) Страхов вдруг вспомнил Добролюбова и написал: Добролюбов «перетолковал» Островского на свой лад. «В знаменитой статье «Темное царство», — писал он, — Добролюбов сделал из Островского обличителя купцов, обнажителя тех безобразий, которые наполняют их быт. Таким образом, был совершенно искажен характер деятельности писателя. Островский, как известно, стремился вывести на сцену те самобытные русские типы, которые — в грубых и искаженных формах, но все-таки сохранились в купеческом быту...» Добролюбов «подводил писателя под свою идею, но делал вид, что писатель сам под нее подходит и к ней стремится»².

Достоевский ответил: «Островский — щеголь и смотрит безмерно выше своих купцов. Если же и выставит купца в человеческом виде, то чуть-чуть не говоря читателю или зрителю: «Ну что ж, ведь и он человек». Знаете ли, я убежден, что Добролюбов правее Григорьева в своем взгляде на Островского. Может быть, Островскому и действительно не приходило в ум всей идеи на счет Темного Царства, но Добролюбов *подсказал* хорошо и попал на хорошую почву» (Письма, II, 187).

По мнению Достоевского, Страхов оценил статьи Добролюбова слишком эмпирически — он не сумел понять, что центральная идея «Темного царства» соответствовала поэтическому замыслу Островского. Еще бо-

¹ Достоевский хорошо знал неискренность Страхова. В черновых тетрадях Достоевского мы находим следующую запись: «Неискренность в общественных сходках (Страхов у меня на вечере)...» («Неизданный Достоевский», стр. 466).

² Н. Страхов. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, стр. 302.

лее беспомощен оказался Страхов в оценке главнейших произведений Достоевского. Да, в «Вечном муже» не было недостатков, заподозренных Страховым в романах Достоевского. В рассказе «Вечный муж» Достоевский сказал, что задумал, и даже несколько больше — в нем не было дистанции между поэзией и художничеством, между замыслом и исполнением, но зато в нем не было мирообъемлющих, тревожащих и разум и совесть тем. «Вечный муж» был «укороченным» произведением. Эта «укороченность» пришлась по душе Страхову. Ему показалось, что «Вечный муж» лучше, совершеннее, важнее для литературного процесса, чем «Идиот» и пишущиеся «Бесы».

Достоевский в весьма вежливой форме отклонил похвалы «Вечному мужу» как чрезмерные, как не соответствующие достоинству произведения. Огорченный неудачей «Идиота», озабоченный трудностями создания «Бесов», он, однако, несмотря на письмо Страхова, ничего не изменил в замысле своего нового романа — Достоевский не признал, что именно в проходном рассказе «Вечный муж» пролегает «генеральная линия» его творчества, сулящая ему будто бы наибольшие достижения и наибольшие триумфы.

11. АНАЛИЗ

I

Однако Достоевский есть Достоевский, и некоторые важные особенности его писательского гения не могли не сказаться и в рассказе «Вечный муж». Что же специфического, свойственного именно Достоевскому обнаруживается в его промежуточном, созданном с ограниченными целями произведении и какое значение в связи с этим оно приобретает для понимания его поэтики в целом — в этих вопросах нам и надлежит сейчас разбираться.

В ранней переписке Достоевского есть отклик на толки о характере его дарования, широко и даже страстно обсуждавшегося в литературных кругах после появления «Бедных людей». «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), — делится он с братом Михаилом 1 февраля 1846 года, — состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезисом, т. е. иду в

глубину, а разбирая по атомам, отыскиваю целое. Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я. Прочтешь сам увидишь» (Письма, I, 86).

Во всех рецензиях и откликах, посвященных «Бедным людям», в том числе и в статье Белинского о «Петербургском сборнике», проводится параллель между первым романом Достоевского и творчеством Гоголя, — однако сопоставления Анализа с Синтезисом в них нет. Белинский в печати выражается осторожней и несколько иначе, чем в устных беседах, на которые ссылается Достоевский. Отмечая и преемственность Достоевского по отношению к Гоголю, и его оригинальность по сравнению с отцом «натуральной школы», он писал: «Мы не хотим его сравнивать ни с кем, потому что такие сравнения вообще отзываются детством и ни к чему не ведут, ничего не объясняют. Скажем только, что это талант необыкновенный и самобытный, который сразу, еще первым произведением своим, резко отделился от всей толпы наших писателей, более или менее обязанных Гоголю направлением и характером, и потому и успехом своего таланта»¹.

Сопоставление Достоевского как писателя и аналитического и синтетического по сравнению с Гоголем как писателем только синтетическим, все же проникло в печать в статье Валериана Майкова «Нечто о русской литературе в 1846 году»². Указав на то, что произведения Достоевского («Бедные люди» и «Двойник») упрочили в литературе господство гоголевских эстетических начал, В. Майков вместе с тем подчеркивает: «И Гоголь и г. Достоевский изображают действительное общество. Но Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический... Собрание сочинений Гоголя можно решительно назвать художественной статистикой России. У г. Достоевского также

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 551.

² Статья напечатана в «Отечественных записках» в 1847 г., Л, со следующим примечанием: «Полное, отчетливое обозрение замечательнейших явлений русской литературы 1846 года не могло быть напечатано по причинам, от редакции не зависевшим». Цитирую по книге: Валериан Майков. Критические опыты (1845—1847). СПб., 1891, стр. 322—346.

встречаются поразительно-художественные изображения общества, но они... у него... совершенно поглощаются огромностью психологического интереса. Даже и в «Бедных людях» интерес, возбуждаемый анализом выведенных на сцену личностей, несравненно сильнее впечатления, которое производит на читателя яркое изображение окружающей их сферы». И чем дальше, «тем больше открываешь в нем черт поразительно-глубокого психологического анализа... В «Двойнике» манера г. Достоевского и любовь его к психологическому анализу выразились во всей полноте и оригинальности. В этом произведении он так глубоко проник в человеческую душу, так бестрепетно и страстно вгляделся в сокровенную машинацию человеческих чувств, мыслей и дел, что впечатление, производимое чтением «Двойника», можно сравнить только с впечатлением любознательного человека, проникающего в химический состав материи»¹.

Терминология Вал. Майкова так же, как и терминология процитированного выше письма Достоевского, имеет свои особенности. «Синтезис», которого сразу достигал Гоголь,— это констатация той характерной черты его типиформирования, при которой психологии персонажей уделялось сравнительно мало внимания по сравнению с их внешним обликом и в особенности и главным образом с их социальными функциями.

Вместе с тем формулы «социальность» и «психологизм» у Вал. Майкова, у начинающего Достоевского не содержали в себе натуралистического (в нашем сегодняшнем смысле.— В. К.) оттенка,— считалось, что обе ветви «натуральной школы» способны выразить идеал— общественный (социальный и социально-утопический) и человеческий (гуманистический).

Разделение, о котором идет речь, имело целью указать прежде всего на своеобразие художественной методологии и мастерства, а не на различие направлений.

Достоевский не забыл терминологию, возникшую в спорах о его творчестве и в сороковых годах. В черновых записях к «Преступлению и наказанию» он вернулся к ней, правда, в другом контексте. Свидригайлов (по чер-

¹ Валериан Майков. Критические опыты (1845—1847). СПб., 1891, стр. 325—327.

новику) говорит Раскольникову: «Вы так сказать не захотели раздробиться на анализ и захотели синтезу» — то есть Раскольников, вынашивая свой демонический замысел, отодвинул в сторону многие предварительные ступени, в том числе и душевную жизнь своих жертв, своих близких, всех тех людей, которых так или иначе коснулось его преступление (VII, 165).

В черновиках к «Вечному мужу», обдумывая порядок использования «заготовок», Достоевский перемещает явно психологическое рассуждение из сюжетной конструкции в итоговую, психологическую главу: «или «Анализ», в «Анализе» лучше» (IX, 310).

Достоевский не без умысла назвал итоговую главу «Вечного мужа» словом «Анализ». Название подчеркивает, что рассказ не претендует на «синтезис», на разрешение или даже на постановку итоговых, «вековечных» проблем, столь волновавших всю жизнь и его самого, и его героев. Термин «анализ» в соответствии со словупотреблением Валериана Майкова обозначает, что рамки, которыми Достоевский ограничил диапазон своего творчества в «Вечном муже», — это рамки психологические. Достоевский писал свой рассказ для «Зари», отказавшись от «синтезиса», от социальных, и тем более от философско-онтологических обобщений.

Конечно, и в «Вечном муже» мы всюду чувствуем руку Достоевского. Герои его рассказа уж очень своеобразны, все они отмечены печатью его искусства. В «Вечном муже» Достоевский остается «певцом подполья» и подпольных характеров. Словесная вязь, слог рассказа — это хорошо знакомый нам словесный стиль Достоевского, столь выделяющий его среди других русских писателей, великих и невеликих. Виден Достоевский и в концентрации действия, и в мастерском диалоге, полном драматическими подтекстами, в конфликтном построении сюжета, в пунктуальном счете времени и хронологически точном обозначении промежутков между эпизодами — на другой день, два дня спустя, три дня спустя. Нередко обозначаются часы дня и ночи, во время которых разыгрываются происшествия. Но интересно отметить: временная длительность сюжетного действия «Вечного мужа» — пять недель — больше, чем временная длительность «Братьев Карамазовых», «Преступления и наказания».

Обычно Достоевский ведет повествование к кульминации стремительно. В «Вечном муже» с его предзаданным отсутствием финальной катастрофы нулевой результат действия потребовал большей протяженности предваряющих эпизодов, что открывало возможности для более разнообразного, более дифференцированного и полного показа психологии действующих лиц.

Анализ в словоупотреблении Достоевского в «Вечном муже» — это психологический анализ. «Вечный муж» — рассказ психологический. Стержень, вокруг которого вращается содержание «Вечного мужа», — это психология взаимоотношений поздно прозревшего обманутого мужа и уже почти забывшего свой давний грех любовника.

II

Достоевский-художник включается в вековой спор о природе и сущности психологической жизни человека, ведшийся философами, натурфилософами, естествоиспытателями и психологами.

Несколько упрощая картину, мы можем обнаружить в этом споре две тенденции: согласно одной из них душевная жизнь рациональна, совпадает с мышлением, полностью обозрима и полностью выразима в словах; согласно другой — душевная жизнь в целом многообразнее и сложнее мышления, она не вся улавливается сознанием, в особенности логическим сознанием, в ней много темного, не поддающегося словесному формулированию, в ней кроме сознания есть еще подсознание.

В каждой тенденции были еще и вульгаризаторы. Одни скидывали со счетов человеческой психики все, что не поддавалось заключению в строго формализованные логические рамки, другие презрительно отмахивались (и отмахиваются) от осознанного мышления, включая и самые высшие его формы, как от ничего не значащих слов, не оказывающих никакого влияния на человеческое поведение.

Достоевский всем художническим своим существом понимал недостаточность, иллюзорность, надуманность, метафизической «простоты» в оценке психологии человека, его переживаний и поведения. Он писал: «Простота... прямолинейна, и сверх того — высокомерна. Простота —

враг анализа. Очень часто кончается ведь тем, что в простоте своей вы начинаете не понимать предмета, даже не видите его вовсе, так что происходит уже обратное, то есть ваш же взгляд из простого сам собою и невольно переходит в фантастический» (11, 422).

В «Преступлении и наказании» между Лебезятниковым и Раскольниковым происходит следующий разговор:

«...если убедить человека логически, — объясняет свою точку зрения Лебезятников, — что в сущности ему не о чем плакать, то он и перестанет плакать. Это ясно... известно ли вам, что в Париже уже происходили серьезные опыты относительно возможности излечивать сумасшедших, действуя одним только логическим убеждением?! Один там профессор... ученый серьезный, вообразил, что так можно лечить. Основная идея его... что сумасшествие есть, так сказать, логическая ошибка, ошибка в суждении, неправильный взгляд на вещи. Он постепенно опровергал больного и, представьте себе, достигал... результатов!»

Раскольников, уже слишком глубоко погружившийся в жестокую «тайну» человеческих переживаний, коротко ответил:

«Слишком легко тогда было бы жить!»

«Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике», — признается Иван Карамазов брату Алеше.

Сложен, противоречив, труден и не всегда постижим душевный мир высших типов Достоевского, таких, как Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Карамазовы. Однако Достоевский вместе с тем отлично понимал, что не так уж проста психическая жизнь и обычных типов, таких, как Трусоцкий и Вельчанинов.

У больших художников и в макро- и в микроэлементах их поэтики господствует одна и та же закономерность. Для художественного, и притом совершенного, единства произведения необходимо, чтобы стиль отдельных его компонентов был соотнесен к стилю целого, иначе — стиль целого должен управлять стилем скоординированных между собой частей и элементов.

Лев Толстой эпик, и мастерство его психологического анализа удивительно гармонирует с плавным потоком всего его повествования. У Толстого единая поэтика, в

которой изображение жизни психологической подчинено тем же законам, что изображение жизни эпической. И тут и там мы присутствуем при возникновении процесса, узнаем о его переходах и переливах, учимся понимать его многообразие, наблюдаем узлы, возникновение порогов, через которые переживания и чувства, как и события, льются ускоренным темпом, закипая и бурля, с тем чтобы снова войти в спокойно и плавно направляющее русло.

Единая поэтическая закономерность царствует и в художественном мире Достоевского. И психологическая атмосфера, и психология действующих лиц в его произведениях подчинены требованиям высшего единства, смыслу целого.

Психологизм Достоевского, как и психологизм Льва Толстого, не имеет ничего общего с психологической метафизикой. И Достоевский совершенно не интересовался неподвижными, нединамическими чувствами, и он был равнодушен к голым результатам душевной жизни, обрубленным от породившей их диалектики. Однако, в отличие от Толстого, искавшего норму человеческого существования, Достоевский направил свою лупу на нарушения нормы, на болезненные сдвиги во взаимоотношениях и психологических переживаниях своих героев. Достоевского в соответствии с законами его поэтики интересовало не непрерывное и плавное течение всего процесса, а его наиболее интенсивные и драматические пункты, его вершинные зубцы, выражающиеся во взрывах, в потрясениях, в формах, выходящих за обыденные пределы. По взрывам и потрясениям Достоевскому легче было улавливать и судить о «таинственных процессах», которые Толстой изучал в их незамутненных и более или менее спокойных протеканиях, и каждый из них, и Толстой, и Достоевский, своим путем достигали результатов, недоступных психологам-статикам, психологам-метафизикам.

Вершинные точки психологического процесса, изображаемого Достоевским, антиномичны. Полюсы антиномии находятся в борьбе друг с другом и — мало того — могут меняться местами, один полюс может переходить в другой. И как это ни странно на первый взгляд, сосредоточенность внимания на взрывах в их неожиданных и, казалось бы, неподготовленных формах дает возможность выявить не только «едва уловимые явле-

ния» психической жизни, но и явления, обычно вовсе ускользающие от глаз наблюдателя или художника.

По свойственным ему специфическим художественно-психологическим задачам Достоевский с особой сосредоточенностью искал причины, превращающие нормально-го человека в подпольного, толкающие его к совершению алогичных поступков, к действиям, которые противостоят его житейским выгодам.

Ускользающая от наблюдения подпочва видимых психических переживаний — это подсознательное. В неожиданности результатов антиномических столкновений душевных движений проявляется амбивалентность их природы.

Достоевский всегда, с самого начала своего литературного пути, обращал внимание не только на сознание, но и на подсознание своих героев. «Извержения» подсознательного, крутая смена эмоций и решений в амбивалентных переходах, действия неожиданные, стремительные, переламаывающие плавное течение событий, создают условия, благоприятствующие трагедийному началу в искусстве, столь характерному для творчества Достоевского.

В психологической литературе, в особенности специфически фрейдистской, первооткрывателем подсознательной сферы душевной жизни часто называется Зигмунд Фрейд. И тогда с некоторым удивлением указывается на Достоевского, который предварил Фрейда, проникнув в подсознательное интуитивно, художнически, став, так сказать, фрейдистом до знаменитого венского психопатолога. Однако представление это не соответствует истории науки, наличие подсознательного было давно известно и ученым, и художникам, и просто вдумчивым наблюдателям. В качестве ярчайшего примера можно привести книгу Иммануила Канта «Антропология с прагматической точки зрения» (1798). В главе «О представлениях, которые мы имеем, не сознавая их» Кант писал:

«Иметь представления и тем не менее не сознавать их — это кажется чем-то противоречивым; в самом деле, каким образом мы можем знать, что мы их имеем, если мы их не сознаем? — Такое возражение делал еще Локк¹, который поэтому и отрицал существование подобного

¹ См. «Опыт о человеческом разуме».

вида представлений... Такие представления называются *смутными*, остальные ясны...»

«Сфера смутных представлений у людей... неизмерима, а ясные представления содержат в себе только бесконечно малое количество точек их, открытых перед сознанием... на большой карте нашей души, так сказать, освещены только немногие пункты,— это обстоятельство может возбуждать у нас удивление перед нашим собственным существом...»¹

Уяснение истории проблемы не только не умаляет заслуг Достоевского, но, наоборот, делает их более органическими и более важными, еще более подчеркивая реализм его видения человеческой души.

Подсознательное у героев Достоевского есть действительно подсознательное, то есть не узнаваемое, не непонятое, не недоговоренное данным персонажем и не знаемое, не понимаемое, не обговоренное другими, а нечто третье, реально существующее в психике, но не могущее быть выраженным в слове, хотя и сам субъект, и сталкивающиеся с ним люди улавливают в нем неопределимую побудительную силу, требующую реализации в действии, в поступке, пусть непредвиденном, алогичном, не могущем быть охарактеризованным ясно и точно. Алеша Карамазов не может объяснить, зачем он приехал к отцу, «вскоре обнаружилось, что он разыскивает могилу своей матери. Он даже сам признался было тогда, что затем только и приехал. Но вряд ли этим исчерпывалась вся причина его приезда. Всего вероятнее, что он тогда и сам не знал и не смог бы ни за что объяснить: что именно такое как бы поднялось вдруг из его души и неотразимо повлекло его на какую-то новую, неведомую, но неизбежную уже дорогу». Алеша так и не нашел могилы своей матери (Федор Павлович забыл, где ее похоронили), но он не уехал из Скотопригоньевска, остался в нем — и только прочтя весь роман, мы начинаем догадываться, что вся трагедия романа, с судьбой его братьев, с убийством отца, со всей его философской нагрузкой, неназванно, немо шевелилась в его подсознании.

Главное, на чем Достоевский сосредоточивает интерес к обоим героям «Вечного мужа» — и к Трусоцкому, и к

¹ Иммануил Кант. Сочинения в шести томах, т. 6. М., «Мысль», 1966, стр. 366.

Вельчанинову,— это подсознательная основа их переживаний, их поступков и амбивалентность их чувств, страстей и даже мыслей.

Вельчанинов, освободившись от наваждения, создаваемого Трусоцким, анализирует, что произошло. «Он сознал ясно, что миновал страшную опасность». Трусоцкий приехал из Г. в Петербург, чтобы исколотать новое и более высокое назначение — пост вице-губернатора в какой-либо другой губернии. Однако его служебные хлопоты ничем не отразились в перипетиях «Вечного мужа» и не дают никакого, хотя бы дополнительного, штриха для обрисовки его душевного состояния. Трусоцкий двинулся в Петербург не для того, чтобы хлопотать о новом месте, и не для того, чтобы разыскать другого любовника покойной жены — Багаутова («Багаутова он презирал, как щепку»), это все были причины рассудочные, не затрагивавшие существа его натуры,— толкала его подсознательная мысль о расправе над Вельчаниновым.

И Лизу он взял с собой не потому, что не мог расстаться с ней, что заботился о ее благополучии, а для того, чтобы, раскрыв тайну ее происхождения, подвергнуть Вельчанинова еще добавочной психологической пытке.

Трусоцкий искал Вельчанинова и не решался его найти, выслеживал его и в то же время оттягивал момент личного объяснения.

Трусоцкий не боялся Вельчанинова, он присматривался к нему, играл с ним, он не сразу дал понять, что знает все. Он описывал вокруг него ложные круги, переключал его внимание на побочные обстоятельства, загоняя его в последний угол.

Вельчанинов раздражался, кривляния Трусоцкого сердили его, он добивался выведения его подспудных побуждений на поверхность, он требовал ясности.

«Павел Павлович, говорите прямо! Вы умны, я опять сознаю в этом, но уверяю вас, что вы на ложной дороге! Говорите прямо, действуйте прямо, и, честное слово даю вам,— я отвечу на все, что угодно!..»

Однако Трусоцкий не может говорить прямо, потому что он сам не понимал, чего хочет, к чему стремится. Анекдот о Ливцове он рассказал не применительно к себе, а вообще, намекая на то, чего можно ожидать от иных самых забытых и ничтожных личностей, от «сопляков чело­веков». И если таится в анекдоте угроза, то еще не-

оформленная, не перешедшая в намерение, неосознанная.

От опасности, создаваемой прямым и точным враждебным расчетом, в иных случаях легче оборониться, чем от подсознательного агрессивного намерения. Переход из подсознания в сознание происходит мгновенной вспышкой, жажда крови, желание убить застает преследуемого врасплох. «Эти люди,— анализировал Вельчанинов поведение Трусозкого,— уже в итоге, *post factum*,— вот эти-то самые люди, которые еще за минуту не знают, зарежут они или нет,— уж как возьмут раз нож в свои дрожащие руки и как почувствуют первый брызг горячей крови на своих пальцах, то мало того, что зарежут,— голову совсем отрежут «напрочь», как выражаются каторжные. Это так».

Ссылка на каторжных не случайна. Трусозкий в случае, если б зарезал, оказался бы в Нерчинске или Омске, в «Мертвом доме»,— тема эта фигурирует в «Вечном муже». Темой этой Достоевский вводит в рассказ свой собственный каторжный опыт. На каторге Достоевский встречал среди самых отчаянных убийц и таких, которые в своей обыкновенной предшествующей жизни были смиренными и неприметными людьми.

Вельчанинов стал рассматривать бритву, которой его Трусозкий чуть было не зарезал,— и все думал-думал: «Если уж решено, что он встал меня резать *нечаянно*...— то впадала ли ему эта мысль на ум хоть раз прежде, хотя бы только в виде мечты в злобную минуту?» Вельчанинов ответил на так поставленный вопрос странно — он пришел к выводу, что Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не впадала будущему убийце на ум. Короче: «Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но это так». Вельчанинов размышляет почти что в терминах Канта, хотя не только Вельчанинов, но и сам Достоевский, вероятно, «Антропологии» Канта не читал. «Не места искать и не для Багаутова он приехал сюда,— продолжает Вельчанинов,— хотя и искал здесь места, и забегал к Багаутову, и взбесился, когда тот помер... Он для меня сюда приехал, и приехал с Лизой...»

Трудно жить манкированной жизнью, прошлое унижение отбрасывает свой отблеск на будущее даже тогда, когда герой узнает о происшедшем много лет спустя.

У Трусоцкого, у этого «вечного мужа», не могло не вспыхнуть желания восстановить свою полноценность и восторжествовать над тем, кто его унизил.

«Он и схватился за бритву,— правда, нечаянно, но все-таки схватился! — анализировал Вельчанинов.— «Все-таки пырнул же ножом, все-таки ведь кончил же тем, что пырнул, в присутствии губернатора!» А кстати, была ли у него хоть какая-нибудь мысль в этом роде, когда он мне рассказывал свой анекдот про шафера? А было ли в самом деле что-нибудь тогда, ночью, когда он вставал с постели и стоял среди комнаты? Гм. Нет, он *в шутку* тогда стоял. Он встал за своим делом, а как увидел, что я его струсил, он и не отвечал мне десять минут, потому что очень уж приятно было ему, что я струсил его... Тут-то, может быть, ему и в самом деле что-нибудь в первый раз померещилось, когда он стоял тогда в темноте...»

Вельчанинов был крупный, крепкий, физически сильный и физически мужественный человек, дуэлянт, он стыдился самой мысли, что можно струсить перед кем-нибудь. Вельчанинов, характеризует его Достоевский, «от природы был смел. Он любил иногда доводить до какого-то щегольства свое бесстрашие в ожидании опасности — даже если на него и никто не глядел, а только любясь сам собой».

Но в истории с Трусоцким Вельчаниновым с самого начала овладел подсознательный страх, в котором он не мог разобраться. Вельчанинов хотел выиграть процесс, от исхода которого зависело его материальное благополучие, он подводил под свою ипохондрию «высшие причины», он даже гордился тем, что в его душе заговорил голос совести. Однако «бог знает каким процессом» он стал связывать свое беспокойство, свою тоску, с незнакомым им еще Трусоцким. Тоска стала переливаться в злобу, и Вельчанинов не понимал, откуда она, — «не понимал до того, что ни разу даже не сблизил и не сопоставил свое скверное расположение духа» с Павлом Павловичем Трусоцким.

Непонимание, незнание возбуждали беспокойство, томили, лишали свободы, — причиной тревог Вельчанинова был подсознательный страх, проявившийся и в комическом инциденте с ночным горшком и в его сновидениях.

Сны Вельчанинова в отдельных элементах повторяют сны Раскольниковова — чувство вины, опасности, раскрытые двери, лестницы, толпа, заполняющая квартиру; «слышно было, как во всех этажах, по всей лестнице, собиралась толпа, слышались голоса, восклицания, всходили, стучали, хлопали дверями, сбегались» — потом толпа расходится и т. д. — это уже из «Преступления и наказания». Но в снах Раскольниковова подсознательным языком говорила встревоженная совесть, клубились видения, «начиненные» философско-нравственными проблемами об устройстве мира, об ответственности за пролитие крови, о праве на убийство. Сны Вельчанинова не выходят за рамки ограниченно психологических переживаний, в них звучит тревога, вызываемая гнездящимися по углам, не распознанными опасностями, страх за свою жизнь и настороженная, мобилизуемая бдительность, готовая ответить ударом на удар. Второй сон уточняет значение трагедии, создаваемой настойчивым звоном дверного колокольчика, повторное сердцебиение свидетельствует о гнете нарастающего ужаса, второй сон уясняет, наконец, в ком и какая опасность таится для Вельчанинова, — и будит мгновенную и точную защитную реакцию.

Подсознательный страх рождал в Вельчанинове подсознательную готовность к самозащите и отпору. Эта сторона его подсознательной жизни и спасла его в ту решающую ночь, когда в мгновенной реакции он схватил голый рукой занесенную над ним в темноте бритву.

Достоевский, мы помним, относит не только Трусоцкого, но и Вельчанинова к породе «подпольных» людей. Подпольность Вельчанинова создается не временными затруднениями в делах, не ипохондрией, в которой он отдает себе отчет, а подсознательным страхом, заставлявшим его, крепкого и психически здорового мужчину, озираться по сторонам, бояться тени, бояться неведомого...

Выздоровление Вельчанинова, выход из подполья на божий свет, произошли тогда, когда он избавился от подсознательного страха, когда он понял, что представляет собой Трусоцкий и чем он ему опасен. «Чувство необычайной, огромной радости овладело им; что-то кончилось, развязалось: какая-то ужасная тоска отошла и рассеялась совсем».

Пока Вельчанинов томился во власти подсознательного ужаса, он был скован, скрытен, избегал людей и тя-

готился присутствием знакомых. Делиться подсознательными, подпольными тайнами трудно, почти невозможно или даже вовсе невозможно. Рассказывать о выявленном, приобретенном определенных размерах и ставшем на свое ограниченное место, о понятом хочется и даже нужно — откровенный рассказ облегчает, он свидетельствует, что пережитые мучения миновали. Вельчанинова и охватило неудержимое желание рассказать происшествия этих пяти недель кому угодно, — врачу, соседу за ресторанным столом, первому встречному, — чтобы доказать и себе, и другим, что он освободился от подпольного страха, что он сделал его явным, обозримым, оцененным, введенным в рамки и тем самым усмирленным и обезвреженным.

III

Достоевский вскрывает в «Вечном муже» в переживаниях героев амбивалентность их психического мира, их эмоций, их чувств, их мыслей, их поступков, наконец.

Амбивалентность во многих случаях питается подсознанием, в подсознании зарождается, зреет и становится возможным взаимозаместимостью или даже единовременное существование на первый взгляд исключаящих друг друга душевных движений, в подсознании подготавливается процесс амбивалентных переходов.

Иолан Нейфельд называет Блейрера (сотоварища Фрейда по исследованиям) в качестве первооткрывателя амбивалентных свойств человеческой психики. Много внимания амбивалентности психопатологической жизни человека уделял и сам Фрейд. Не знаю, как это было в истории психологии, но в искусстве многие художники умели понимать и умели изображать амбивалентность чувств и поведения задолго до Фрейда.

Известно стихотворение римского поэта Валерия Катутла:

Я ненавижу ее и люблю. Почему же, ты спросишь.
Сам я не знаю, но так чувствую я — и томлюсь.

В конце концов, это древнее *odi et amo* (ненавижу и люблю) является кратчайшей (и очень известной) моделью амбивалентных переживаний. Г. В. Чичерин в книге о Моцарте иллюстрирует убедительность амбивалент-

ных переходов в музыке великого композитора стихами Бодлера. Лермонтов еще отроком писал о сумерках души, о полусвете между радостью и горем, о состоянии, которого не мог бы выразить ни ангельский, ни демонский язык:

Они таких не ведают тревог,
В одном все чисто, а в другом все зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого.

(1831-го июня 11 дня)

Однако величайшим мастером в постижении и изображении амбивалентных переживаний, быть может, в самом деле был Достоевский — и Достоевский же, быть может, лучше других понимал трагизм, таящийся в амбивалентности человеческих переживаний. Напомним «Исповедь горячего сердца» из «Братьев Карамазовых»:

«Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая... Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут... иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил».

Это все о «высших типах». Однако Достоевский при его органически демократическом внимании ко всякой личности понимал, что внутренняя жизнь и мелкого человека также амбивалентна. Как бы ни «укорачивал» Достоевский персонажей «Вечного мужа», в какое бы обмелевшее ложе он ни вводил умственное и нравственное содержание их интересов, он ни на минуту не забывал об амбивалентности их психической жизни со связанными с ней мучениями, опасностями и трагическими взрывами.

Анализируя характер, мотивы и поступки Трусозкого, Вельчанинов констатирует их полярную противоположность, их, на первый взгляд, несовместимость между собой — и тут же понял их обусловленность друг другом, их закономерную взаимозависимость. Вельчанинов убедился в искренности каждого полюса переживаний Трусоз-

кого. Прежде, там, в Т., Трусоцкий влюбился в Вельчанинова, в его светскость, в его манеры, в его лоск, в его обольстительность. Тем ужаснее было пробуждение. Вельчанинов вспомнил крик Трусоцкого:

«Если уж и этот, так в кого же после этого верить! После этого крика зверем сделаешься!»

У Трусоцкого осталась любовь к Вельчанинову, но появились и злость, и ненависть, и жажда мести.

«И неужели, неужели правда было все то,— восклицал опять Вельчанинов,—...все то, что этот... сумасшедший натолковал мне о своей ко мне любви, когда задрожал у него подбородок и он стучал в грудь кулаком... Совершенная правда! — решал он, неустанно углубляясь и анализируя...— Не мог он лгать вчера! Но любил ли он меня вчера, когда изъяснялся в любви и сказал: «поквитаемтесь»? Да, со *злости* любил, эта любовь самая сильная...»

В черновиках набросок сцены выражен сильнее:

«Слезы: «Я вас любил, Алексей Иванович,— любил истинно-с... Я вас все 10 лет истинно уважал-с».

— И теперь любите и уважаете?

— Да-с, и теперь-с.

— Али ненавидите?

— Н-ет-с.

— Знаете, Павел Павлович, именно потому, что говорите, что любили меня и любите,— потому и ненавидите. Сами не знаете... Порченые мы люди, Павел Павлович» (IX, 310).

В видимом алогизме и нелепости происходящего прощупываются своя последовательность и своя логика, и в неразличимом подсознательном пролегает свой причинный ряд. Трусоцкий самоотверженно ухаживает за заболевшим Вельчаниновым, Вельчанинов раскаивается в том, что не доверял Павлу Павловичу, третировал, оскорблял его, признает его лучшим, более благородным, чем он сам. И именно тут-то оказывается, что все проявления самоотверженной преданности Трусоцкого были прелиминариями к незримо вызревавшему страстному желанию зарезать Вельчанинова.

Вельчанинов вполне постигал ничтожные и пошлые формы амбивалентного поведения Трусоцкого. Тут его анализ был всепроникающ.

«Гм! — углубляется в свои мысли Вельчанинов.— Он приехал сюда, чтоб «обняться со мной и заплакать», как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет «обняться и заплакать»... А что: если б я с ним заплакал, он, может, и в самом деле простил меня, потому что ужасно ему хотелось простить!.. Все это оборотилось при первом столкновении в пьяное ломание и в карикатуру и в гадкое бабье вытье об обиде... А любил-таки поломаться, ух любил! Ух как был рад, когда заставил поцеловаться с собой! Только не знал тогда, чем он кончит: обнимется или зарежет? Вышло, конечно, что всего лучше и то и другое вместе. Самое естественное решение!» — естественное потому, что Трусоцкий был человек слабый и амбивалентность чувств не нарушала его бесхарактерности.

Самая сильная любовь и самая отчаянная ненависть принимали у него сниженные формы. Трусоцкий так до самого конца и не обрел постоянной точки, так и не осознал, обнимется ли он с Вельчаниновым или зарежет его.

Вельчанинов последователен в своем анализе. Он обращается к самому себе — он и в себе самом находит соединение, казалось бы, несовместимых переживаний. Его психический мир проще, однако разыгравшиеся обстоятельства вовлекают и его в игру подпольных состояний. Амбивалентность психики Вельчанинова создается преимущественно тем, что он, человек бесстрашный, храбрый, начинает бояться неизвестных, неопределимых опасностей, начинает бояться Трусоцкого, физически совершенно беспомощного перед ним. Вельчанинова мучил стыд за то, что ему все что-то мерещилось, он считал оскорбительным для себя бояться Трусоцкого, и тем не менее он, столь обычно самоуверенный, не мог освободиться от мнительности, от опаски, от страха.

Реализм Достоевского опирался на факты — он умел смотреть и видеть, проникать сквозь единичный факт в его смысл, в его закономерность, в вызвавшие его и управляющие им силы. Он гордился тем, что его реализм мог предвидеть факты там, где другие ничего не ожидали, и в этом усматривал высшее доказательство правдивости своего искусства. В 1876 году, через пять лет после написания «Вечного мужа», нашумел процесс Каировой, пытавшейся зарезать жену своего любовника.

Присяжные Каирову оправдали, отчасти потому, что посчитали ее невменяемой, сумасшедшей. Достоевский же иначе, чем суд, объяснил и ее преступление, и необходимость не оправдать ее, а отпустить без наказания. Мотивировки Достоевского удивительно совпадают с анализом, вскрывшим соотношение сознания и подсознания у Трусоцкого и амбивалентность его поведения. Каирова начала резать свою соперницу, но не дорезала, остановленная ее мужем и не потерявшей самообладания жертвой. «Да и сама Каирова,— писал Достоевский в «Дневнике писателя»,— совершенно могла не знать того: «дорежет ли она или нет»... Да она, купив за день бритву, хоть и знала для чего ее купила, все-таки могла не знать: «станет ли еще она резать-то или нет, а не только дорежет ли или нет?» И вернее всего, что не знала об этом ни слова даже и тогда, когда сидела на ступеньках лестницы, уже с бритвой в руке, а сзади ее, на ее постели, лежали ее любовник с ее соперницей. Никто, никто в мире не мог знать об этом ни одного слова. Да мало того, хоть и покажется абсурдом, но я утверждаю, что и когда уже резала, то могла *еще не знать*: хочет ли она ее зарезать или нет, и *с этой ли целью ее режет?* Заметьте, этим я вовсе не говорю, что она была в бессознательном состоянии; я даже ни малейшего помешательства не допускаю. Напротив, наверно, в ту минуту, когда резала, *знала, что режет*, но хочет ли, сознательно *поставив себе это целью*, лишить свою соперницу жизни,— этого она могла в высшей степени не знать, и, ради бога, не считайте, не считайте этого абсурдом: она могла резать, в гневе и ненависти, не думая вовсе о последствиях. Судя по характеру этой беспорядочной и измученной женщины,— это именно так, вероятно, и было. А заметьте, что от ответа присяжных, например, утвердительно: что дорезала бы, и, главное, резала с непременною целью зарезать, зависела бы вся участь несчастной. Тут гибель, тут каторга. Как же брать на себя присяжным такую обузу на свою совесть? Они и ответили отрицательно, потому что не могли варьировать свой ответ иначе» (11, 286).

В «Дневнике писателя» Достоевский поднял ряд вопросов, выходящих за пределы проблематики «Вечного мужа». Однако и сам процесс Каировой, и статья Достоевского с необычайной доказательной силой подтверждают верность и глубину психологической силы дарования

Достоевского, гениальную точность того, что он назвал анализом,— психологических выводов и психологического итога рассказа. Достоевский обнаружил в «Вечном муже», как и во всех других своих произведениях, начиная с «Бедных людей» и кончая «Братьями Карамазовыми», необыкновенную способность «угадывать» чужую душу, он как бы вселялся в кожу другого человека, сливался со всем строем его психической организации и его душевного опыта и с художественным ясновидением устанавливал, что он будет чувствовать и как он будет поступать и тогда, когда метался в самые неожиданные стороны и углы вопреки всякой логике.

Достоевский и как художник-психолог оставался самобытным, оригинальным, ни на кого не похожим и малодоступным подражанию — многочисленные его подражатели и у нас, и за рубежом полностью его не понимали и никогда не достигали его эстетического уровня, даже в мастерстве раскрытия внутренних переживаний человека.

«ПОДРОСТОК»



Достоевский был кровно привязан к своему времени. И в творчестве своем он интересовался прежде всего насущными вопросами дня, но в фактах и людях текущей каждодневности он находил конфликты, противоречия, проблемы, свойственные дисгармоническому обществу, быть может, всякой антагонистической, социальной структуре, но прежде всего и больше всего капитализму. Достоевский страстно ждал обновления, перехода от нравственной «шатости» к нравственной устойчивости, воцарения «благообразия», внутреннего и внешнего, и у нас в России, и на всей планете. За фактами и бытом он искал смысл, он относил идеалы к непреложным и насущнейшим началам реальности. «Идеал так же реален, как и все реальное»¹, — говорит Версиров, и это мысль самого Достоевского. Естественно, что он пристально всматривался в схватку противоборствующих идей и придавал огромное, типологающее значение идеалу в формировании характеров и личности героев.

Достоевский встретил реформы Александра II, в особенности главнейшую из них — крестьянскую, с великим доверием и великою надеждой. Реформы, казалось ему, уже неопровержимо, на практике, доказывают, что Рос-

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи». «Литературное наследство», т. 77, 1965, стр. 312. В дальнейшем указывается лишь «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток» и страница.

сии не нужен путь революции, что русский народ не в борьбе «с^ословий», классов, а в мирном единении, в согласии с монархом достигнет благоденствия и счастья.

Это умонастроение, зародившееся еще в Сибири, легло в основу полемики Достоевского с «Современником», с революционными демократами, в редактировавшихся им журналах «Время» и «Эпоха». Оно предопределило осуждение пролития крови даже в борьбе против угнетателей и эксплуататоров, содержащееся в подтексте «Преступления и наказания». Оно продиктовано желанием восславить христианскую любовь и христианское «братство» как единственный путь социального и духовного прогресса в «Идиоте». Оно, наконец, породило настоящий пароксизм негодования и ненависти к революции, определивший первоначальный замысел «Бесов».

Но гениальный художник был в Достоевском неизмеримо сильнее и выше публициста и тем более политика. Романы его в процессе созидания приобретали звучание и смысл, которого он, быть может, и сам не ожидал. Творчество Достоевского было вместе с тем и его поиском. Художественное проникновение в истину общественной борьбы, художественное понимание тенденций в развитии типов, убеждение, что живой (образный) опыт представляет собой высшее доказательство, освобождало Достоевского частично, а то и полностью от ошибок его внешнего, рассудочного, публицистического ума. В итоге в «Преступлении и наказании» оказалась развенчанной не революционная борьба масс (она вообще не попала в раму произведения), а волюнтаристическая наполеоновская легенда, еще дурманившая головы мелкобуржуазных протестантов и бунтарей. В «Идиоте», самом горестном романе Достоевского, он с болью и ненасытимой жалостью в душе вынужден был показать полное крушение своего героя, князя-Христа, попытавшегося исправить свихнувшийся мир повторением евангельской проповеди любви и индивидуальной помощи каждому отдельному страждущему.

Творческая история «Бесов» с введением образа Ставрогина испытала настоящий геологический переворот. Под ударами Достоевского на деле оказалась не революция, а бакунинский миф об «анархии — матери порядка», ибо анархия, по Достоевскому, — это прежде всего нравственная шаткость, преследование взаимоисключающих целей,

гибельная неспособность определить, что такое добро и что такое зло.

Таков уже был Достоевский — цельного верования, цельной убежденности у него никогда и ни в чем не было. Чем с большею силою он доказывал правоту одного тезиса, тем настойчивей вырисовывались в его сознании контраргументы, опровергающие именно то, что он так страстно стремился утвердить. Маятникоподобная неустойчивость могла бы свести на нет наследие Достоевского, если бы он был только мыслителем или публицистом, но Достоевский был прежде всего и преимущественно художником. Как художник он понимал, что «человек... такая сложная машина, что ничего не разберешь в иных случаях» в ней рассудком, что в иных этих случаях самая «идея» у человека является не логической категорией, а чувством, «неотразимым ощущением».

Гениальная художественно-психологическая интуиция позволяла Достоевскому проникать в «характер», в «целое человека», как он выражался, и изображать, как идея-чувство переходит в свою противоположность, дивясь «тайне», то есть способности человека лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и все совершенно искренне.

Не следует при этом забывать, что Достоевский не был субъективистом, он был социальным художником и не только понимал, но и вскрывал связь, существующую между «шатостью» времени или поколения с «шатостью» отдельной личности, соотносительно к искусству — с «шатостью» извлекаемого из времени типа.

Достоевский учился у действительности, но учился как писатель. Его учила работа над собственными романами. Начиная с «Преступления и наказания», он с ужасом убеждался, что реформы Александра II не принесли России ни гармонии, ни даже простого успокоения, что процесс распада старого патриархального «благообразия» ускорился, что «ров» между «сословиями» еще раздвинулся, что деньги разъедают самые священные связи между людьми, что старая патриархальность не может оградить от «дьяволовой» неправды капитализма. «Треснули основы общества под революцией реформ. Замутилось море. Исчезли и стерлись определения и границы добра и зла» (XVI, 7).

Пришли реформы и стали даже давать некоторые

положительные результаты, но «скрепляющая идея совсем пропала. Все точно на постоялом дворе и завтра собираются вон из России; все живут только бы с них достало...»

Неудовлетворенность новой действительностью, складывавшейся в результате «царевых» реформ, от которых (в особенности от крестьянской) Достоевский ждал чуть что ли не чуда, вызвали новый зигзаг в постоянно колеблющемся литературно-общественном мировоззрении Достоевского.

После закрытия собственных журналов Достоевский печатался в консервативном «Русском вестнике» М. Н. Каткова. В «Русском вестнике» увидели свет и «Преступление и наказание», и «Идиот», и «Бесы». Задумав новый роман — «Подросток», Достоевский стал зондировать почву, нельзя ли будет поместить его в «Отечественных записках». Некрасов, с согласия своих ближайших товарищей по журналу — Г. З. Елисеева и Н. К. Михайловского, да и Щедрина, решил, что за Достоевского стоит бороться¹. Он приехал к Федору Михайловичу, предложил условия, значительно более выгодные, чем Катков, и «Подросток» остался за ним. Ограниченный и предвзятый Н. Н. Страхов и сводил причины сближения — пусть временного — Достоевского с «Отечественными записками» к чисто внешним и случайным обстоятельствам. На самом деле все обстояло значительно серьезней. В середине семидесятых годов Достоевский внимательно и сочувственно присматривался к публицистике редактируемого Некрасовым журнала и в частности к статьям Н. К. Михайловского. «По поводу январской книжки «Отечественных записок» 1873 г. Достоевский заявил, — свидетельствовал об этом сам Михайловский, — что в некоторых статьях ее он нашел «как бы новое откровение». Он писал это в «Дневнике писателя», который вел тогда еще в «Гражданине», а вслед за тем предложил нам своего «Подростка». Мне, по многим причинам, приятно напомнить это обстоятельство...»²

¹ По окончании печатания «Подростка» Салтыков-Щедрин обратился к Достоевскому с просьбой дать рассказ для февральского номера «Отечественных записок» 1877 года. Однако сотрудничество Достоевского в «Отечественных записках» после «Подростка» прекратилось (см. письмо Щедрина Достоевскому от 21 декабря 1876 года).

² Н. К. Михайловский. Сочинения, т. 5. СПб, 1897, стр. 434.

«Подросток» и был напечатан в «Отечественных записках» в течение 1875 года.

В том же 1875 году Лев Толстой выступил с первыми главами «Анны Карениной». И Толстой, и Достоевский воспроизводили переходную эпоху, начавшуюся после освобождения крестьян по помещичьему рецепту, в которой все перевернулось и ничего не уложилось, и никто не знал, как все это уложится. Толстой черпал свой опыт из России деревенской, России крестьянина и помещика. Достоевский же черпал свой опыт из города, преимущественно Петербурга. Деревню он не знал, мужика идеализировал, но в глубине души мало ему доверял. В «Подростке» Достоевский и воспроизвел переходную, развороченную эпоху так, как она проявилась в городе, вовлеченном в процесс капиталистического накопления и капиталистической ломки.

Старые устои разрушились, старое «благообразие» пропало. На смену пришел распад, создаваемый прежде всего всеобщей куплей и продажей, беззастенчивой и бессовестной погоней за деньгами. Социальная и моральная атмосфера, в которой разворачивается действие «Подростка», характеризуется разрушением семейств, акционерными аферами, азартными играми, в которых в одно мгновение спускались и создавались состояния, разложением аристократии, мстительностью оскорбленных мещан, бездомностью, самоубийствами вследствие нищеты или оскорбленной гордости, браками по денежному расчету, шантажом, уголовщиной, утратой границы между «обществом» и «дном».

Достоевский, как всегда, не удовлетворяется внешностью фактов, он ищет их нравственного и историко-философского смысла. Пали древние, феодальные и дворянские, честь и долг, скреплявшие, по мысли Достоевского, людей в органическое единство. Буржуазия привела к уничтожению прежних связей. Эгоизм сменил собою прежнюю «скрепляющую идею», все свелось к принципу *laissez faire, laissez passer*, то есть к капиталистической свободной конкуренции, при которой никому нет дела до другого и каждый думает только о своей выгоде, хотя бы ради нее весь мир пропал. Трагедия эпохи и состояла, по Достоевскому, в том, что у нее не оказалось объединяющей идеи, ни в верованиях, ни в философии, ни в практической морали. Эпоха стала пози-

тивистской и прагматичной. «В наше время — наплевать на все общие принципы; в наше время не общие принципы, а одни только частные случаи».

«...В нашем обществе,— говорит Версилов вразрез с учениями славянофилов и «почвенников»,— такой же беспорядок, как и везде», как и на капиталистическом Западе.

А раз так, то исчезает критерий, позволяющий различать, что добро и что зло. В обществе начинают бродить «странные мысли». Один из персонажей «Подростка» вдруг провозглашает, «что и подлец и честный — это все одно и нет разницы», и так рассуждают не только отпетые мерзавцы, жрецы Мамоны, субъекты, ловящие рыбу в мутной воде,— это было бы с полбеды. К этому выводу приходят и люди, по исходным своим качествам чистые, но слабые, неспособные разобраться в наступивших непонятных временах. Тогда рождается проповедь пассивного ничегонеделанья как наилучшего исхода из непроходимой путаницы: «Не надо ничего делать, ни доброго, ни дурного, или все равно — можно делать и доброе, и дурное, а... лучше всего лежать, не снимая платья по месяцу, пить, да есть, да спать — и только».

Это мораль самоубийства, мораль отчаяния, но как не впасть в отчаяние, если в замутившемся, переворошенном мире добрые намерения оказываются камнями, которыми вымощен вход в ад?

Если и сохранились где-либо установленные и даже красивые формы социального быта, то только наружно, их содержание выветрилось, исчезло, во всем царит «беспорядок» — этим словом Достоевский резюмирует оценку переходной эпохи, в которую вступили и Россия, и мир, этим словом он хотел первоначально озаглавить роман.

Вот в этот-то мир, сошедший со своей колеи, и брошен Подросток, неперившийся двадцатилетний юноша Аркадий Долгорукий, брошен без руководителей, без советников, без опыта, без знания во имя чего жить, к чему стремиться, с роковым «русским вопросом»: «Что делать?»

Подросток — только что «кончивший курс» гимназист. Он пуглив, он прячет свои светлые порывы от оскорбле-

ний в безжалостной сутолоке каждодневного существования, он стыдлив и робок, и в то же время его уже манят женщины. У него болезненно развито чувство личного достоинства, он каждую минуту готов встать на его защиту и в то же время чувствует, что каждую минуту честь его попирается.

Достоевский писатель трагедийный, но он не был безоглядным пессимистом. Его давно манила идея — рассказать историю становления молодого человека в неправедном и несправедливом мире, подвергающегося воздействию всех вливающих в его душу ядов и находящего, несмотря ни на что, путь к идеалу. Уже в записях к «Идиоту» есть набросок «молодого экземпляра, формирующегося человека», к тому же еще незаконнорожденного (IX, 166). В романе «Подросток» Достоевский и приступил наконец к реализации этого своего давнего замысла. «...вся мысль романа та, что он Подросток ищет руководящую нить поведения, добра и зла, чего нет в нашем обществе, этого жаждет он, ищет чутьем, и в этом цель романа»¹.

Аркадий Долгорукий — уже по происхождению и по недолгой биографии своей — порождение царящего в мире «беспорядка». Он появился на свет еще в крепостное время, в семье дворового, пятидесятилетнего Макара Ивановича Долгорукого, женатого на дворовой же, восемнадцатилетней Софье. Юридически Аркадий законнорожденный. Однако действительным отцом его был богатый и образованный помещик-аристократ Версилов, человек сороковых годов.

Межеумочное «социальное положение» (слова Достоевского) взросло в Подростке сложный комплекс противоречивых чувств. Он стыдился своего происхождения, стыдился матери, лакейски угодничал перед вышестоящими — и сам стремился в этот высший, дворянско-аристократический круг, к которому принадлежал Версилов.

Достоевский, в публицистике своей не раз уверявший, что в России по-настоящему нет различия между «словами», как художник с огромной убедительностью показал, что различие это существует, что оно ранит ду-

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток», стр. 101.

шу ребенка и Подростка. Стремясь вверх, Подросток встречал непризнание, пренебрежение, презрение. С самого раннего возраста он оказался «как бы выброшенным», всегда один среди чужих и равнодушных людей, вне правильной семьи, вне определенных общественных связей.

Аркадий был здоров, «краснощек», любил жить и был жаден к жизни. Как все здоровые люди, он по природе своей был доброжелателен и общителен. Но ненормальное положение, вечные оскорбления, неудовлетворенные устремления развили в чем чувство неполноценности, мстительное недоверие к людям и непомерную мечтательность. Подросток жил взвинчиваемый непрерывными уколами, как бы в вечном бреде и горячке, и в то же время с повышенным, болезненно горделивым чувством своей особенности. Самая фамилия ранила его, постоянно напоминая о ложном положении, в котором он находился. Он носил известную княжескую фамилию и на вопрос: не князь ли он? — отвечал с вызовом: «Нет, просто Долгорукий, незаконный сын моего бывшего барина, господина Версилова».

Подросток был один, все перед ним были виноваты — он искал способа утолить свою гордость, утвердить свою личность. В его неопытной голове зародилась идея, взятая из того самого «беспорядочного» общества, которое он презирал. Осуществление ее должно было все перевернуть в его взаимоотношениях с людьми: из низа поднять наверх, из гонимого сделать властелином, из презируемого и третируемого — судиею, слово которого было бы законом.

Шопенгауэр считал благосостояние условием досуга, обеспечивающего самостоятельность и свободу мыслящей личности. «Состояние, — писал он, — это иммунитет, гарантия против присущих человеческой жизни нужды и горести, избавление от кабалы, составляющей удел всех сынов Земли»¹. Подросток был максималистом, он и думать не хотел об умеренном богатстве, его идея состояла в том, чтобы стать Ротшильдом, подобно тому как идея Раскольникова состояла в том, чтобы стать Наполеоном. Воображение его было воспламенено рассказами

¹ Артур Шопенгауэр. Афоризмы житейской мудрости. Перевод Н. М. Губского. СПб., 1911, стр. 48.

о нищих, прятавших в своих лохмотьях сотни тысяч. В перепродаже купленного на аукционе двухрублевого альбомчика за десять рублей он видит «пробу», знаменательный факт, предсказывающий миллионы.

Однако Подросток, да отчасти и стоящий за его спиной Достоевский, замороженные опасной и ядовитой силой капиталистического могущества, не понимали законов капиталистического развития, не проникли в «секрет» капиталистического накопления. Оба они, как пушкинский Скупой рыцарь, образ которого всплывает на страницах романа, подменяли понятие капитала понятием сокровища, и оба полагали, что капитал создается воздержанием и накопительством, не подозревая, что между накопительством скупца и накоплением капиталиста лежит целая пропасть.

Подросток думал добиться своей цели упорством и непрерывным самоограничением. Он положил жить на улице, ночевать в ночлежках, питаться водой, хлебом и солью. Наложить на себя «схиму», которая, казалось ему, «математически» обеспечит достижение поставленной цели. Ради идеи своей Подросток решил порвать последние связи, соединявшие его с семьей, с товарищами, не идти в университет, отказаться от благополучной, но скромной и пошлой, на его взгляд, обычной карьеры.

Для чего же добивался Подросток стать Ротшильдом? Не для того, чтобы взять в руки руль управления капиталистическим миром с его процессом производства, банками, торговлей, с его системой эксплуатации. Ему нужен был «миллион» как «угол», для того чтобы его «оставили в покое», как условие «свободы»! Слово «угол» в романе «Подросток» означает то же самое, что в других произведениях Достоевского слово «подполье». «Миллион» даст Подростку возможность «все порвать и уйти к себе!.. К себе, к одному себе!» — вот в чем его идея.

В пятой главе первой части романа Подросток, по воле Достоевского, вбирая и трансформируя в свою исповедь знаменитый монолог пушкинского Скупого рыцаря, объясняет, что кроме уединенья ему нужно еще могущество. В собственническом обществе могущество дают деньги, — но и самое могущество нужно Подростку не для того, чтобы пользоваться им, а для ограждения спокойствия, все для того же «угла»: «...Мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя

приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы, над которой так бьется мир! Свобода! Я начертал, наконец, это великое слово... Да, уединенное сознание силы — обаятельно и прекрасно. У меня сила, и я спокоен». Он цитирует слова Пушкина:

...с меня довольно
Сего сознанья.

«Громы в руках Юпитера,— продолжает Подросток,— и что ж: он спокоен; часто ли слышно, что он загремит? Дураку покажется, что он спит. А посади на место Юпитера какого-нибудь литератора — или дуру деревенскую бабу — грому-то, грому-то что будет!»

Подросток понимает под свободой не возможность выбора жизненного пути, не целенаправленную, творческую деятельность, а отрицательную «свободу» от оскорблений и унижений, пассивизм ненарушаемого извне аскетического неделания.

Подросток пытается объяснить лелеемую им «идею» характером, независимым будто бы от других, от обстоятельств. Но это его, ребяческое объяснение. Он сам не может удержаться в пределах одной только психологии. Всем строем своих рассуждений он врывается в самую гущу общественных и идеологических условий, под влиянием которых он действует и бунтует. Подросток мечтает превратиться в «странное, гордое, закрытое и ко всему равнодушное существо». И неожиданно оказывается, что в мечтаниях Подростка «Ротшильд» сочетается с «байронистом». Алогичное это сочетание очень важно для социальной оценки мечтаний Подростка. В «ротшильдовской идее» его, как это ни парадоксально, начинает звучать антикапиталистическая музыка. Подросток не собирается пользоваться богатством, как пользуется им настоящий Ротшильд. Он не хочет никого «давить и мучить», богатство нужно ему только как пьедестал к демонскому величию.

Проявляя явное недоброжелательство к капитализму (и полное непонимание его природы), Подросток заявляет, что одно только изъятие миллионов из множества «вредных и грязных рук», сосредоточение их во владении «трезвого и твердого схимника» уже явится благодеянием для человечества (аргумент, быть может, заимствован-

ный из романов Жорж Санд). Достигнув вершины, Подросток, может быть, вовсе откажется от накопленных в таком страшном напряжении миллионов. «Тогда... я отдам все мои миллионы людям; пусть общество распределит там все мое богатство, а я — я вновь смешаюсь с ничтожеством! Может быть, даже обращусь в... нищего...»

Волею судеб Подросток оказался владельцем документа, играющего важную роль в фабульной истории романа. Документ этот — письмо молодой и прекрасной вдовы Ахмаковой, дочери старого князя Сокольского, в котором она предложила было добиться учреждения опеки над своим больным отцом. Письмо это осталось без последствий. Князь ничего о нем не узнал, но в нем оказались заинтересованными главные действующие лица романа: Ахмакова — чтобы не лишиться любви, милости и наследства отца; Версилов, страстно влюбленный в Ахмакову, чтобы получить власть над нею; темные личности романа — и среди них первый Ламберт — для аферы, для шантажа; остальные — во имя прояснения взаимных отношений, для восстановления нарушенных между ними норм. В Подростке же, влюбившемся в Ахмакову незрелую и недосыгаемую любовью, документ родил тайную, первоначально подсознательную, а затем осознанную, в особенности под влиянием Ламберта, мысль о том, что за документ можно получить невозможный «выкуп». Подростку снятся сны. «Духгак, духгак», — шепчет ему во сне Ламберт, не отдавай документа из одного только благородства, — «выкуп, барыня, выкуп!» — кричит Ламберт среди всеобщего хохота... бесстыдница не смущается... она хохочет, именно над тем, что я испуган. О, она готова на выкуп, это я вижу... и что со мной? Я уже не чувствую ни жалости, ни омерзения, я дрожу, как никогда... Меня охватывает новое чувство, невыразимое, которого я еще не знал никогда, и сильное, как весь мир...»

Чувство к Ахмаковой связано у Подростка многими незримыми и зримыми нитями с его «идеей». И как в ротшильдовских своих «снах» Подросток готов был удовлетвориться одним сознанием своего возможного могущества в мире, так и в любовных своих наваждениях ему достаточно было знать, что Ахмакова в его власти. В исповеди Подростка есть момент, когда он сам соединяет обе «идеи» — стремление стать новым Ротшильдом и стремление овладеть Ахмаковой — в единое мечта-

ние. «Вы пренебрегли мною,— лихорадочно шепчет он,— ...а я торжествую,... потому что вы — моя жертва... Как обаятельна эта мысль». Нет, тайное сознание могущества нестерпимо приятнее явного господства. Если бы я был стомиллионный богач, я бы, кажется, находил удовольствие именно ходить в самом стареньком платье и чтоб меня принимали за человека самого мизерного, чуть не просящего на бедность... с меня было бы довольно одного сознания... Прибавлю только, что здесь, в сейчас написанном, вышло легкомысленнее: на деле я был глубже и стыдливее. Может, я и теперь про себя стыдливее, чем в словах и делах моих; дай-то бог!»

Одна мечта переливается в другую, и в одном и в другом случае Подросток не переходит к реальному действию для осуществления своих мечтаний — от восьми рублей, заработанных на перепродаже альбомчика, так же далеко до ротшильдовских миллионов, как до звезды небесной, и так же далеки любовные грезы Подростка от реального смысла грязных подстрекательств Ламберта. Подросток выпадает из ряда героев зрелых романов Достоевского — Раскольников, Мышкин, Алеши Карамазова... Эти последние искали немедленного и полного перехода от идеи к действию, от слов к делу, от замысла к осуществлению. Они были не Гамлетами, а Дон-Кихотами, им мало было одного сознания, одного только теоретического или психологического переживания, им необходимо было событие, ими вызванное, ими подготовленное, осуществляющее идею в реальном бытии. Подросток возвращает нас к героям «Слабого сердца», «Белых ночей», к мечтательству «Петербургских сновидений в стихах и прозе», к необузданным порывам фантазии, к мысленным вожделениям подпольного человека. Только мечтания сновидца и подпольного были беспредельно разнообразны, а мечтания Подростка сосредоточиваются на одном прообразе — Ротшильде — и на одной женщине — Ахмаковой.

Однако Достоевский вложил в сознание, в психику, в душу Подростка еще одно устремление: Аркадий страдал от своего межеумочного семейного положения и от связанной с ним социальной приниженности, страдал от сиротства при живом отце. Он поставил себе целью во что бы то ни стало найти отца, сблизиться с ним и уз-

на ть его. Причиной его переезда в Петербург из Москвы было в конечном итоге то, что в Петербурге жил Версиров, да и «документ» в какой-то мере направлял его мысли в сторону отца. «Сделаю, наконец, полное признание,— говорит Подросток,— этот человек был мне дорог».

Несмотря на «идею» и на «документ», силы души Подростка были прикованы преимущественно к отцу. Версиров представлялся ему фигурой загадочной, обаятельной и отталкивающей, героической и порочной. В начале повествования создается впечатление, что Подросток целиком втянулся в свою «ротшильдовскую идею», что главной обуревающей его страстью является миллион, а кончилось тем, что он «бросил свою идею и затынулся в дела Версирова» целиком.

«Идея» послужила в романе основанием для нескольких второстепенных эпизодов, «документ» низводит действие романа в сферу петербургского дна и уголовщины, а «разгадка сфинкса» — притяжение и отталкивание, любовь и ненависть Подростка к отцу — стала главной основой его сюжетного хода, его конфликтов и их развязки, его смысла.

Не «идея», а Версиров дал первоначальный и всеопределяющий толчок духовным исканиям Подростка. «Это правда,— отдает он себе отчет,— что появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, еще в первом детстве, было тем фатальным толчком, с которого началось мое сознание. Не встретить он мне тогда,— мой ум, мой склад мыслей, моя судьба наверно были бы иные, несмотря даже на predeterminedный мне судьбою характер, которого я бы все-таки не избегнул».

С первой этой встречи и потянулись нити дум и мечтаний Подростка, загадок и отгадок, выстроилась, как говорит он сам, «целая пирамида». Противоречивая, мучительная и сладостная тяга к отцу заставила Подростка отложить в сторону цели, которые он считал главными, бросить все... «для него, для этого выдуманного человека»: «...я выехал помочь ему сокрушить клевету, раздавить врагов».

Завораживающая «идея» — статья Ротшильдом — изолировала Подростка, отъединяла, «откалывала» его от людей. Отец — его загадки, его круг взаимоотношений — привел его снова к людям: «Моя идея — это мрак и уединение, а разве теперь уж возможно уползти назад в пре-

жний мрак?» — восклицал он. Теперь, в новых условиях, самый «документ», который он берег, связывал его с людьми, и с их разветвленными, противоречивыми интересами, с их борьбой, с оценкой их нравственных качеств.

Сколько бы ни уверял Подросток себя и других, что люди не заслуживают доверия, что он не любит людей, он не может скрыть, как и байроновский, как и лермонтовский герой, что его мизантропия — результат того, что люди оттолкнули его протянутую руку, не приняли его раскрытого сердца. «Я существо благодарное,— говорит он о себе,— и доказал это уже сотнею дурачеств. Я мигом бы отвечал откровенному откровенностью и тотчас же стал бы любить его. Так я и делал; но все они тотчас же меня надували и с насмешкой от меня закрывались».

Отношение Подростка к человеку и человечеству отнесено в романе Ламбертом. Ламберт — подонок, который в жизни видит одну плоть и цель которого — удовлетворение похотей. Ламберт «предполагал чуть не всех такими же подлецами, как сам...». В добрые, благородные чувства он не то что не верил, но даже, может быть, не имел понятия о них. В Ламберте «было какое-то простодушие подлеца, невинность подлеца...», не представлявшего себе даже в воображении, что люди могут быть не такими, как он.

Характеризуя Ламберта, Достоевский замечает словами Подростка: он «не знал ни людей, ни общества». Противопоставление философской оценки природы человека Подростком и Ламбертом имеет большое и принципиальное значение. Оно свидетельствует против тех, кто хотел бы видеть в Достоевском только «адвоката дьявола», только обвинителя и очернителя человека.

Противоречие между печальным жизненным опытом, между порожденными им скептическими настроениями и изначальным доверием к человеку рождало в Подростке горькие раздумья. Но так как оптимистическая вера в человека оказалась все же неистребленной, а может быть, и неистребимой, то в нем неумолчно продолжала звучать жажда найти настоящего человека, найти в отце настоящего человека, найти идеал и укрепиться в признании его.

Достоевский сам и лучшие, любимейшие герои его возводили факт на высоту идеала, или, точнее, в любом факте обыкновенной действительности искали подтверждения или опровержения идеала. В трактовке Достоевского, а также Версилова и Подростка, драма Отелло, например, не есть просто драма ревности. Психология ревности достаточна, конечно, для создания хорошего и даже значительного художественного произведения, но Шекспир не был бы Шекспиром, если бы ограничился только эмпирией ревности. «Версиров раз говорил,— передает Подросток Ахмаковой,— что Отелло не для того убил Дездемону, а потом убил себя, что ревновал, а потому, что у него отняли его идеал!.. Я это понял, потому что и мне сегодня возвратили мой идеал!»

Подросток потому и тянется к Версирову, что надеется, разгадав отца, не только объяснить себе людей и мир, но и восстановить пошатнувшуюся веру в идеал, столь необходимую ему для устойчивого «благообразия»; для просветленного существования.

Версиров живет в опустившемся и как бы несколько мещанском быте и даже книг уже не читает. Однако некоторые детали быта напоминают Подростку об иной, более высокой и более духовной жизни его отца: превосходная гравюра Дрезденской Мадонны, огромная фотография литых бронзовых ворот Флорентийского собора, старинные иконы. Версиров постарел «и стерся», хотя был еще вовсе не стар, но в наружности его остались следы прежнего «сияния», поражавшие внимание Подростка.

Достоевский вложил в уста Версирова некоторые суждения и сентенции, взятые из публицистики Герцена. Возможно, что Достоевский и возводил в какой-то степени Версирова к Герцену как к некоторому его прообразу. Но персонажи Достоевского несводимы к определенным прототипам. В Версирове чувствуются отзвуки, скажем, и некоторых лиц Жорж Санд, обедневших аристократов, культурно и морально превосходящих торжествующих буржуа, сохранивших в себе и симпатии, и жалость к простому народу. Важный фабульный эпизод в жизни Версирова — отказ по нравственным соображениям от выигранного по суду состояния — напоминает подобный момент не только из диалога Дидро «Разговор отца с детьми», но и из истории обедневшего графа Ша-

тобрена в романе Жорж Санд «Грех господина Антуана».

Версилов был то, что называлось в XIX столетии лишним человеком. Он так и не сумел создать себе определенного положения в социальной и культурной жизни своего поколения. Он был помещик, учился в университете, служил в гвардии, женился, вышел в отставку. Много бывал за границей. В Крымскую войну снова вступил в армию, но в военных действиях не участвовал. После 19 февраля был в числе мирных посредников первого (то есть наиболее либерального) призыва, но вскоре покинул этот пост и занялся адвокатурой. Прожил за свою жизнь три больших состояния, то богател и подымался, то вновь впадал в нищету.

Версилова увлек было гражданский подъем шестидесятых годов, но он быстро разочаровался в реформах — и крестьянской, и судебной, и других. Они не соответствовали его более обширным и заманчивым ожиданиям.

Версилов был и остался человеком поколения сороковых годов. Он прошел, как иронически выражался, через «необъятное цивилизующее влияние» «Антон Горемыки» Григоровича и «Полиньки Сакс» Дружинина, то есть признал, что «мужик — это тоже человек» и что женщина должна иметь равные права с мужчиной. «О, мы тогда все кипели ревностью делать добро, — рассказывает Версилов свою биографию Подростку, — служить гражданским целям, высшей идее; осуждали чины, родовые права наши, деревни и даже ломбард, по крайней мере, некоторые из нас... Клянусь тебе. Нас было немного, но мы говорили хорошо и, уверяю тебя, даже поступали иногда хорошо».

Передовые люди сороковых годов были в самом деле незначительным меньшинством, и не только по отношению к народному массиву, но и по отношению к так называемому обществу.

Имелись, однако, свои подразделения и в этом меньшинстве. Появились первые разночинцы-протестанты, прокладыватели новых путей в будущее, сторонники Белинского. Это были цельные люди, подымавшиеся со ступени на ступень, ко все более последовательным общественным и даже революционным программам. Были люди типа Некрасова и Щедрина, которые, хотя и с колебаниями разного размаха и разной интенсивности, по-

рвали мировоззренчески и политически с классом, к которому принадлежали по рождению. Как Герцен и Огарев; они перешли на сторону революционной демократии. Достоевскому казалось, что он черпает образы «Подростка» из этой среды. Аркадий, по его мнению, выбрал в себя нечто из биографии Некрасова (а может быть, и из собственной его юности), а Версиров — из биографии Герцена. Однако Достоевский не понял главного в типе людей Некрасова и Герцена — их социального «трансцендуса», их перехода на сторону народа, на сторону крестьянства. Его образы по замыслу, может быть, и восходят к определенным историческим прототипам, но их не следует рассматривать как простую трансформацию конкретных исторических деятелей. Они воплощают в себе умонастроения, веяния эпохи, они интеллектуальные и моральные типы, а не портреты.

В одном герою «Подростка», несомненно, ближе к людям «породы» Герцена и Некрасова, чем к вульгарным либералам, самодовольным и ограниченным, истоками своими восходившим тоже к сороковым годам. Либералы как-то умели и при прекрасных словах и жестах отстаивать выгоды не только «сословия», к которому принадлежали, но и свои личные корысти: Катков ведь тоже по своему был человеком сороковых годов, участником знаменитого кружка Станкевича. Версиров бескорыстен, он не продавал убеждений за деньги и не приспособливался к деньгам, бескорыстен и Подросток, несмотря на свою «идею». Версиров «всю жизнь поклонялся идее, а не глупому золотому тельцу. Боже мой! Да замыслив мою «идею», — переходит Подросток к себе, — я, я сам — разве я поклонился золотому тельцу; разве мне денег тогда надо было? Клянусь, мне надо было лишь идею».

И не будучи в состоянии переступить через порог своего класса, Версиров все же тревожился высшими нравственными волнениями и искал высшей идеологической цельности. Какой-нибудь там князь Сокольский легко становился неверующим, потому что видел в атеизме освобождение от последних моральных стеснений в отношениях к людям, к женщинам. Версиров и к религии отнесся было очень серьезно, требуя и от себя, и от других жизни, более соответственной Христовым заветам. «Верить ли, — удивлялся старый князь Сокольский, — он держал себя так, как будто святой и его мощи явятся.

Он у нас отчета в поведении требовал, клянусь тебе... Он вериги носил».

Однако даже в религиозности Версилова сказывались и брезгливая гордость, и индивидуалистическая слабость барина — лишнего человека. Версиров не мог выкорчевать в себе высокомерного, помещичье-аристократического отношения к людям.

«Друг мой,— учил Версиров Подростка,— любить людей так, как они есть, невозможно. И однако же, должно. И потому делай им добро, скрепя свои чувства, зажимая нос и закрывая глаза... Переноси от них зло, не сердясь на них по возможности, «памятуя, что и ты человек». Разумеется, ты поставлен быть с ними строгим, если дано тебе быть хоть чуть-чуть поумнее середины. Люди по природе своей низки и любят любить из страха; не поддавайся на такую любовь и не переставай презирать. Где-то в коране Аллах повелевает пророку взирать на «строптивых» как на мышей, делать им добро и проходить мимо — немножко гордо, но верно. Умей презирать даже и тогда, когда они хороши, ибо всего чаще тут-то они и скверны. О милый мой, я судя по себе сказал это! Кто лишь чуть-чуть не глуп, тот не может жить и не презирать себя, честен он или бесчестен — это все равно. Любить своего ближнего и не презирать его — невозможно. По-моему человек создан с физической невозможностью любить своего ближнего... «Любовь к человечеству» надо понимать лишь к тому человечеству, которое ты же сам и создал в душе своей (другими словами, себя самого создал и к себе самому любовь) и которого, поэтому, никогда и не будет на самом деле».

Гуманизм Версилова был недостаточно последователен, не целен. Он не мог основать своих убеждений на чисто человеческих началах. Ему трудно было вынести свободу, которую давал материалистический гуманизм, ему все же нужен был внешний судья, который освятил бы его убеждения. Не желая преклоняться перед каким-либо человеческим или человечесственным авторитетом, он пытался было преклониться перед традиционным богом. Подростку кажется неправдоподобным, чтобы Версиров мог верить в бога, но умный Васин из революционного кружка Дергачева объясняет: «Это — очень гордый человек... а многие из очень гордых людей любят верить в бога, особенно несколько презирающие людей. У мно-

гих сильных людей есть, кажется, натуральная какая-то потребность — найти кого-нибудь или что-нибудь, перед чем преклониться. Сильному человеку иногда очень трудно переносить свою силу... Тут причина ясная: они выбирают бога, чтоб не преклоняться перед людьми,— разумеется, сами не ведая, как это в них делается: преклониться перед богом не так обидно. Из них выходят чрезвычайно горячо верующие,— вернее сказать, горячо желающие верить, но желания они принимают за самую веру. Из таких особенно часто бывают под конец разочаровывающиеся».

Желание верить, принимаемое за самую веру,— это черта Шатова из «Бесов», черта самого Достоевского, зафиксированная им в письмах и записях дневникового характера, и в связи с этим приведенные сейчас рассуждения Версилова приобретают особый интерес.

Достоевский несколько идеализировал Версилова. Однако по всему тому, как создан этот образ, мы не можем признать Версилова сильным человеком. Сила предполагает цельность и твердость. Желание веры вместо действительной веры отличало все убеждения Версилова, в том числе и нерелигиозного характера,— и это никогда не позволяло ему найти в себе ощущение цельности и твердости.

В первоначальных замыслах Достоевский собирался отнести Версилова к «хищным типам», таким, как Ставрогин, например. На деле же он сделал его близким к Степану Верховенскому, хотя и значительно менее Степана Верховенского. В окончательном тексте Версилова не раз называют в насмешку,— впрочем, люди, недостойные его,— «бабьим пророком», и надо сказать, что в этом обидном прозвище таились и реальные обоснования.

Версиров не Герцен, Версиров и в гуманизме своем «кобенился», «ломался»: «Хоть и искренно чувствуешь, но все-таки представляешься».

Версиров был сыном надломленной, двойственной эпохи, и болезненный перелом прошел через разум и сердце его. Оттого-то каждое прекрасное, каждое положительное движение его души ослаблялось и даже парализовалось иронией: «Слушать его — кажется, говорит очень серьезно, а между тем про себя кривляется или смеется».

Загадочная противоречивость Версилова вызывала к

себе двойственное отношение со стороны присматривавшегося к нему Подростка. Он то любил его самозабвенной любовью, то ненавидел ревнивою ненавистью, а порой любовь и ненависть сливались у него в одно «странное», амбивалентное чувство.

Подросток никак не мог понять отца, и на душе его «было очень смутно, а целого не было». Он то обвинял отца в ужасных грехах, в преступлениях, то возводил на недосыгаемый пьедестал. Осуждение Версилова влекло за собой циническое признание ненужности и бессмысленности идеала в сей земной юдоли, возведение на пьедестал перерастало в апологию идеала: «Этот «пьедестал» ведь все тот же «идеал», и вряд ли лучше, что в иной теперешней душе его нет, хоть с маленьким даже уродством, да пусть он есть!»

Согласно законам романного искусства, как их понимал Достоевский, внутреннее, интеллектуальное и эмоциональное, содержание личности Версилова, да и самый характер его должны были подтвердиться и проясниться окончательно в его отношениях к женщинам. Достоевский создает двойной конфликтный любовный узел. Версиров любит Софью, свою невенчанную жену из бывших крепостных, «маму», как зовет ее Подросток, и Версиров любит красавицу вдову Ахмакову, дочь князя Сокольского. «Мама — ангел небесный, а она (то есть Ахмакова, впрочем недостаточно прорисованная в романе) — царица земная» (все это — семантически и художественно ослабленный «треугольник»: князь Мышкин, Настасья Филипповна и Аглая). «Маму» Версиров любит, по формулировке Подростка, более «так сказать, гуманную и общечеловеческую любовью, чем просто любовью, которою вообще любят женщин». К Ахмаковой же он пылает дикою, воспаленною, шекспировскою страстью: «Это в самом деле должно быть, то, что называют страстью... — говорит Версиров Ахмаковой. — Я одно знаю, что я при вас кончен, без вас тоже... Знаю тоже, что я могу вас очень ненавидеть, больше, чем любить...»

Но Ахмакова вместе с тем воплощение в женщине идеала Подростка. «Будьте счастливы, одни или с тем, кого выберете, и дай вам бог! — благословляет он ее. — А мне — мне нужен лишь идеал». В душе Подростка воисторг, он готов целовать место на полу, где стояла ее нога.

Однако как бы ни было идеально отношение Подростка к Ахмаковой, и в нем таится страсть, готовая вспыхнуть и принять самые ярые формы. Он спит, он бредит, и во сне ему снится то, что наяву прячется в подсознании, во сне-то и он требует за компрометирующее Ахмакову письмо бесстыдный выкуп.

Отец с сыном, «влюбленные в один предмет», — это сюжетная ситуация «Братьев Карамазовых». «Подросток» — роман во многом переходный, в нем повторяются мотивы прошлых романов Достоевского, и от него же тянутся нити, ведущие к «Братьям Карамазовым», и не только по зародышам сюжетных построений.

Любовь к Ахмаковой придает сложным, неустановившимся отношениям Подростка к Версиллову еще оттенок ревности, а ревность сообщает особую интенсивность, особую страстность его желаниям вернуть Версиллова навсегда «маме». Подросток хочет прочного союза между Версилловым и «мамой».

Смерть Макара Ивановича Долгорукого, странника, юридического мужа Софьи, создавала, казалось бы, все необходимые, и внутренние, и внешние, условия для реализации этой долго лелеяемой мечты.

Умиленный праведной жизнью Макара Ивановича, его поучениями, самой смертью его, Версиллов решает наконец целиком посвятить себя «маме», имя которой Софья, не случайно выбранное Достоевским, означает мудрость. Он обрел жену-друга, сына, почву под ногами, странствия его кончились. Но воскресение его оказалось слишком кратковременным, даже мнимым. Версиллов снова оказался во власти темной и безумной страсти к Ахмаковой.

В Версиллове живет двойник, стерегущий каждое его доброе и возвышенное движение, чтобы потянуть вниз, в болото. «Знаете, — говорит он, — мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь... мысленно раздваиваюсь и ужасно этого боюсь. Точно подле вас стоит ваш двойник; вы сами умны и разумны, а тот непременно хочет сделать подле вас какую-нибудь бессмыслицу, и иногда превеселую вещь, и вдруг вы замечаете, что это вы сами хотите сделать эту веселую вещь, и бог знает зачем, то есть как-то нехотя хотите, сопротивляясь из всех сил хотите... Знаешь, Соня, вот я взял опять образ (он взял его и

вертел в руках)¹, и знаешь, мне ужасно хочется теперь, вот сию секунду, ударить его об печку, об этот самый угол. Я уверен, что он разом расколется на две половины — ни больше, ни меньше». И образ действительно раскололся на две половинки, символизируя его собственную смятенную, раздвоенную душу.

Эпизод с образом носился в воображении Достоевского с самого возникновения в его художественном сознании замысла «Подростка», но он долго не находил ему полноценного воплощения, представляя его себе слишком грубо, — Версиков рубил образá чуть что не топором в припадке ревности к «маме». Но Софья не могла ему дать и повода к ревности, ревность искажала и характер, и функцию Софьи в романе. Эпизод с образом должен был возникнуть изнутри — он призван был охарактеризовать внутреннюю природу Версикова и не мог иметь никакого касательства к Софье самой по себе. Эпизод с образом демонстрирует кульминацию раздвоенности Версикова. Версиков ищет гармонии, синтеза, но к синтезу-то и не способен, ни к светлому, доброму, под знаком Софьи, ни к адскому, inferнальному, под знаком страсти к Ахмаковой.

Подросток объясняет двойничество Версикова естественнонаучно, чуть ли не физиологически. «Что такое, собственно, двойник?» — спрашивает он. И отвечает: «Двойник, по крайней мере, по одной медицинской книге одного эксперта, которую я потом нарочно прочел, двойник — это есть не что иное, как первая ступень некоторого серьезного уже расстройства души, которое может повести к довольно худому концу». Но психопатологическое объяснение Подростка, находившегося под влиянием позитивистских веяний эпохи, не совпадает с объяснением самого Достоевского. В романе дано иное, более глубокое, историко-философское объяснение двойничества Версикова.

Переломная, переходная эпоха в истории России в середине XIX столетия с неотступной настойчивостью поставила перед мыслящим сознанием проблему отцов и детей. Чуткий Тургенев так назвал свой роман, ставший влиятельнейшим его произведением, вершиной его твор-

¹ Софья хранила как святыню и символ древнюю икону, принадлежавшую Макару Ивановичу.

чества. Волновала эта проблема и Достоевского. Она мелькает в «Униженных и оскорбленных», она стоит на переднем плане в «Бесах», в «Подростке» и «Братьях Карамазовых», причем в каждом из этих романов решается по-особому.

Различие общественно-политической, а вместе с тем и историко-философской позиции Достоевского в «Подростке» по сравнению с «Бесами» особенно ясно выступает в решении именно этой проблемы.

В «Бесах» анархистская, но все же материалистически мыслящая революционная молодежь приравнена к евангельским свиньям, в которых вселились бесы, и ответственность за моральную будто бы гибель поколения шестидесятых и семидесятых годов возложена на отцов.

В «Бесах» осуждены не только дети, но и отцы, поколение не только Петра, но и Степана Верховенского. В «Подростке» отцы обвинены, но не так, как в «Бесах», обвинены именно за нецельность, за раздвоенность, за то, что не смогли вручить детям точного морального и исторического компаса. Если бы «отцы» показали «детям» дорогу, они бы не заблудились и, быть может, сразу «вскочили на правый путь».

Однако отцы в «Подростке» и оправданы, оправдание это распространяется и на Герцена и Белинского, имена которых в романе названы прямым образом. Поколение «отцов» завещало детям неуспокоенность, презрение к вещественным благам, горение, жажду идеала, народного и всечеловеческого. Если такие «дети», как Подросток, в отличие от князя Сережи, нашли в себе опору, чтобы не упасть в болото Стебельковых и Ламбертов, то это потому, что они унаследовали от отцов благоговейное отношение к идеям, к идеалу.

Даже ирония, даже цинизм, свойственные Версилону, не могли заглушить в нем уважения к идеалу, и даже при иронии и цинизме он не переставал проповедовать необходимость идеала. Оценивая рассказы Версилова, Подросток замечает: «его исповедь была трогательна... и если мелькало иногда циничное или даже что-то как будто смешное, то я был слишком широк, чтобы не понять и не допустить реализма — не марая, впрочем, идеала».

Самая любовь-поединок Версилова с Ахмаковой, сопротивление нахлынувшей на него темной и зловещей страсти, таит в себе попытку оградить, отстоять идеал.

Версиров вследствие раздвоенности своей оказался общественно бессильным, но объясненным и оправданным. Достоевский оправдывает его решительней, безоговорочнее, чем в эпилоге «Бесов» Степана Верховенского. Степан Верховенский оправдан в его смерти, Версиров же в жизни. Версиров передатчик заветов сороковых годов, он предохранил Подростка от поклонения деньгам — не как иллюзорному средству ограждения свободы, а как «золотому тельцу».

Версиров помог Подростку понять, как отвратительна карьера сытых и самодовольных, как неприемлем буржуазный порядок с его прозаическим, обыденно-обрядным, раз навсегда заведенным образом жизни. Версиров рассказал Подростку «историю» о том, как в английском парламенте была назначена комиссия из юристов, чтобы проверить судебный процесс над Христом перед первосвященником и Пилатом с точки зрения английских государственных законов, и как присяжные вынуждены были подтвердить обвинительный приговор, — то есть разъяснил «хриstopродавческий», антигуманистический характер капиталистической цивилизации.

Отблеск идеалов сороковых годов не дал Подростку, несмотря на его ротшильдовскую идею, погрязнуть в положительной буржуазности и буржуазности наизнанку, в уголовной чичиковщине, представителями которой выступают в романе Ламберт¹ и Стебельков.

Подросток знает, что может быть сделана попытка выйти из противоречий эпохи совершенно иным и наиболее радикальным путем — путем революционной практики. Он знает о существовании революционного подполья, у него есть связи с кружком Дергачева (прообразом которого был реально существовавший народниче-

¹ Имя Ламберта, вероятно, взято было Достоевским из статьи Пешара «Убийцы» (Французское уголовное дело 1857—1858 гг.). Коноводом шайки был Графт, Ламберт — одним из ее членов, приговоренным к шести годам каторги. «Ну, пускай теперь эти злодеи говорят за себя, — сказано в статье. — Из хода допросов читатель увидит эти отвратительные, отталкивающие натуры во всей оригинальности их разнообразных характеров и, кроме того, встретит еще любопытные подробности, касающиеся самого состава их шайки» («Время», 1862, № 2, стр. 11).

ский кружок Долгушина), дергачевцы сами присматриваются к нему, питая, очевидно, надежду привлечь его на свою сторону. Но Достоевский отводит Подростка от революционеров и революционных программ. Сколько ни отодвинулся Достоевский от мыслей и настроений «Бесов», он все же не сделал никаких уступок революции, теории революции, тактике революции. Все свои упования на будущее России и на будущее человечества он продолжал строить — и это уже навсегда — в обход революции, возможность и победу которой он — к ужасу своему — вовсе не исключал.

Однако существует большая разница между отношением к революционерам в «Бесах» и в «Подростке». В «Подростке» они уже не безумцы, одержимые бесами, наоборот, они принадлежат к лучшей, наиболее совестливой части молодежи в России. Они ищут, как жить «по закону природы и правды», они любят и человечество, и ближнего своего, они искренне полагают, что выгода, польза и любовь к людям совпадают между собой.

Подросток был не в силах преодолеть взгляды дергачевцев, материалистов-революционеров, он только бунтовал против них, повторяя (в аргументах, а не в поступках) бунт «человека из подполья». Однако, в отличие от «подпольного» человека, Подросток сам чувствовал недостаточность и необоснованность своего бунта. Он «насильно» опровергал логику дергачевцев, не научно, не разумом, не доказательствами, а чувством. Подросток не хотел быть с революционерами, даже если бы оказалось, что истина была на их стороне.

Васин, лучший из дергачевцев, был и умен, и проницателен, и честен, и тверд, и отличный товарищ и друг в беде — «никак не «бес», но слишком «теоретик». По мнению Достоевского, не всегда доверявшего разуму, Васин не знал и не понимал «живой жизни». Если выразиться точнее, Достоевский находил у Васина не разум, а рас судок, пусть и вырвавшийся за пределы бытового существования, но все же не поднявшийся до «высшего сознания», в котором подсознание и сознание живут единой полнокровной жизнью и в котором разум, укрепленный просветленным чувством, может победить и подчинить темные, губительные, разрушительные страсти.

Кроме того, русские революционеры, по ошибочному заключению Достоевского, были недостаточно нацио-

нальны. Дергачевец Крафт, русский с немецкой фамилией, страстно любивший русский народ, придя к выводу, что Россия лишь ступень для восхождения всего человечества, убил себя. Самоубийство есть осуждение, обвинительный приговор, и Достоевский выносит его Крафту, но снова не как «бесу». В отношении его к Крафту есть нечто уважительное: признание чистоты побуждений и исканий, не только жалость, но и восхищение. «Великодушный человек кончает самоубийством, — восклицает Подросток, — Крафт застрелился — из-за идеи, из-за Гекубы... Впрочем, где вам знать про Гекубу!.. А тут — живи между ваших интриг, валандайся около вашей лжи, обманов, подкопов... Довольно!»

Некоторые сюжетные ситуации в «Подростке» порождены были отрицательным отношением Достоевского к революционному насилию и революционной практике, но история доказала, что доктринерами были не революционеры, а противники революции. Все учителя и руководители русской революции, современники Достоевского, — и Белинский, и Герцен, и Огарев, и Чернышевский, и Добролюбов, и Некрасов, и Щедрин — страстно любили русский народ и предсказывали высокую, самостоятельную и руководящую роль освобожденной России в прогрессе человечества.

Однако в «Подростке» Достоевский, в отличие от «Бесов», считал допустимым только идейную борьбу и идеологическое соревнование с революционными идеалами. В «Подростке» клеймится как величайший позор и падение донос на революционеров с целью передать их в руки властей. Ищет выследить кружок Дергачева и донести на него подлец Стебельков, чтобы получить мзду. На Дергачева доносит князь Сережа Сокольский — и это рисуется в романе как последняя ступень падения отпрыска старинного и благородного аристократического рода, как крайнее проявление «беспорядка», дальше которого идти уже некуда. Для близких князя, для Лизы, для Подростка, это стало «безвыходным, бесконечным горем без рассвета», для самого Сережи пропастью, из которой уже не было выхода.

Идеал, осуществление которого искал Подросток в обход революции и разума, должен был быть непосредственным и простым. Но простое лежит не в начале, а в конце пути, оно не дается, а завоевывается, оно — синтез.

...Носителем «простой жизни» является, по Достоевскому, народ, а точнее — русский народ.

В «Подростке» Достоевский отмежевывается от исключительности и высокомерия, свойственного националистическому шовинизму и славянофильским доктринам. Идеал народной простоты символизируется в романе не верноподданническим рассказчиком «квасных» анекдотов («все эти анекдоты — верх непорядочности»), а Макаром Ивановичем. Уже говорилось, что Версиров, раздвоенный, скептический, верящий и не верящий, раздираемый противоположными страстями, открывает Подростку новые горизонты и новые идеалы.

Версиров же указал ему на сущность личности и убеждений Макара Ивановича.

Версиров сознавал, что живет в отрыве от народа. Он отчасти боялся народа, испытывал страх и в момент объяснения с Макаром по поводу Софьи. «...признаюсь,— рассказывает он Подростку,— я не только не доверял ему, призывая в кабинет, но ужасно даже боялся... и как я рисковал, как рисковал! Ну что, если б он закричал на весь двор, завыл, сей уездный Урия,— ну что бы тогда было со мной, с таким малорослым Давидом, и что бы я сумел тогда сделать?» Чувствовал он также, что и народ, хотя бы и в лице беспредельно преданной ему Софьи, не доверяет ему: «...скажу кстати,— исповедуется он тому же Подростку,—... что почему-то подозреваю, что она никогда не верила в мою гуманность, и потому всегда трепетала...» Говоря о Макаре, о Софье, Версиров обобщает: он говорит «о них» как о народе, доказавшем и в малом и в большом свою «великую живучую силу и историческую широкость свою и нравственно и политически»,— подобно тому как Софья, как Макар нашли правильную линию поведения в столь трудной для них жизненной ситуации.

Версиров убеждается на собственном опыте и объясняет сыну, что нельзя жить вне связи с народом.

Версиров охвачен нравственным беспорядком. «Один Макар в порядке, но разве он возможен?...»¹ — есть такая запись от имени Подростка в черновых тетрадах. Вы-

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток», стр. 390.

ход из беспорядка в слитии, в синтезе книжных, дворянских идеалов Версилова и органических, народных идеалов Макара Ивановича. «Народная правда сольется с нашею, и мы пойдем вместе. Близится время»¹,— поучает Версиров Подросток.

По сути дела, это воскрешение, не без влияния народного поветрия, «почвеннического» идеала самого Достоевского шестидесятых годов,— только с большим упором на христианско-социалистическую и христианско-коммунистическую фразеологию,— и носит этот идеал столь же отвлеченный, рационалистический и утопический характер, как и само первоначальное его «почвенничество». Недаром Подросток задумывается, возможен ли Макар Иванович.

Макар Иванович предшествует и идеологически родствен старцу Зосиме в «Братьях Карамазовых», только последний аристократ по своему происхождению и хорошо образован, а первый из крепостных крестьян, не из землепашцев, однако, а из дворовых, и никакого образования не получил. Крестьянская моральная устойчивость и крестьянская цельность Макара Ивановича есть тоже дань, уплаченная Достоевским народничеству. Макар Иванович достиг внутреннего душевного равновесия и правильного, справедливого отношения к людям, достиг «благообразия», к которому так стремился Подросток. Он улыбался и смеялся светло, искренне и беззлобно, как смеются дети, несмотря на предсмертную уже свою болезнь. Смех Макара Ивановича был, по определению Подростка, как бы лучом из рая, он свидетельствовал о «высшем и самом счастливом развитии». «Я не про умственное его развитие говорю,— уточнял Подросток,— а про характер, про целое человека».

На примере Макара Ивановича Достоевский пытается доказать приоритет религии перед наукой. Макар Иванович верует в бога и потому всегда спокоен. Он не отрицает науки, признает ее пользу, но отводит науке второй план: «тайна божия» науке недоступна, она постигается только верою.

В обстановке всеобщего беспорядка Макар Иванович знает порядок, чувствует твердую опору под ногами.

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток», стр. 422.

Кругом ни в ком нет благообразия, а Макар благообразен — вот почему Подросток и потянулся к нему.

Другим действующим лицом в романе, дополняющим изъяснение народной стихии, как ее понимал Достоевский, была Софья, Соня, «мама».

«Мама» сдержанна, иные чувства не любит «выпускать наружу», но под внешней сдержанностью таятся и любовь к жизни, и радость, даже веселие, как у Макара Ивановича, но прежде всего и больше всего — бесконечная доброта, бесконечное терпение и бесконечная самоотверженность.

В «маме» нет страстей, нет протеста, ее чувства спокойны, стыдливы, иногда даже принижены, но и в приниженности ее сквозит органическое, «почвенное», достоинство. «Мама» выражает сущее, пребывающее, не поддающееся переменам и не любящее перемен. В ней царит дух патриархальной статичности. Ее тихое веселие омрачалось только тревогой за других, «...пока она не уверялась, что все по-прежнему хорошо. Все хорошо — именно значило у ней коли «все по-прежнему». Только бы не изменялось, только бы нового чего не произошло, хотя бы даже счастливого!»

Если Версиров еще держался за жизнь, если злой двойник не поглотил его доброй половины, то это потому, что он помнил и знал — «мама» его последнее убежище и пристанище, к «маме» он всегда может вернуться, даже в случае непоправимой катастрофы.

Моральное торжество в романе Макара Ивановича и Софьи, странника и «мамы» — это, по мысли Достоевского, моральное торжество народного начала над ненародным. Макар Иванович — странник, Версиров — скиталец, и Достоевский проводит резкое различие между этими двумя понятиями. Возврат Версирова к Софье и признание им страннической правды Макара Ивановича обозначают возврат его к «народному корню».

Однако в искусстве нередко проглядывает своя правда, более глубокая и более беспощадная, чем та, которую художник замысливает рационалистически: чтобы стать ровней с Макаром Ивановичем и «мамой», Версирову нужно было превратиться в инвалида, не только физического, но, что много хуже, и в духовного. Соединившись с «мамой» и «почвой», Версиров обрек себя на слезливое прозябание, на доживание, а не на деятель-

ность. Обретение мнимо народной правды принесло и Подростку лишь мнимые ценности. Ему двадцать лет, несмотря на события бурных для него месяцев, он все же стоит только на пороге жизни, и мы еще не знаем, каким путем он пойдет в будущее.

Добродетели Макара Ивановича и Софьи — это все отрицательные добродетели неделания, пассивизма, примирения с сущим, страха перед изменениями.

Достоевский не может установить социально (слово, которым он часто пользовался), что такое народ и народные массы, во имя которых он писал свой роман.

В России шестидесятых и семидесятых годов XIX века народ — это прежде всего крестьянство. Однако Макар Иванович и Софья, как уже было сказано, выходцы не из крестьян в точном смысле слова, а из дворовых, что не вполне одно и то же и объективно, и по представлению Достоевского. В одной из статей 1861 года Достоевский проводит довольно резкое различие между «мужиком-пахарем» и дворовыми. Последние, по мнению Достоевского, относятся к высшему классу простолюдинов. «Крестьянин-пахарь,— писал он,— еще далеко не ощущает такой потребности в чтении, как городской простолюдин, мещанин, писарь, приказчик и даже как деревенский же дворовый человек. К крестьянину и книжки-то *заходят через этот, высший класс простолюдинов*, и смешивать характер и потребности этих двух классов народа — невозможно... Этот высший класс простолюдинов, заключающий в себе лакеев, мещан, писарей и проч., граничит даже с иными чиновниками и помещиками включительно» (13, 138 — 139).

Это характерное определение вполне объясняет выбор «народных» персонажей в «Подростке». «Макар Иванович,— говорит Версилов,— прежде всего — не мужик, а дворовый человек, бывший дворовый человек и бывший слуга, родившийся слугою и от слуги. Дворовые и слуги чрезвычайно много разделяли интересов частной, духовной и умственной жизни своих господ в былое время. Заметь, что Макар Иванович до сих пор всего больше интересуется событиями из господской и высшей жизни».

Когда Макар Иванович рассказывает сказ, изъясняющий особенности и моральную природу «русского» странничества, то берет героем не крестьянина, а купца

Скотобойникова, который после многой неправды, жестокостей и даже зверств покаялся, подобно некрасовскому Власу, и стал странником, как сам Макар Иванович. И это тоже не случайно: «почвенничество» считало, что русская народность сохранилась в наиболее неприкосновенном виде именно в купеческом сословии; для Островского, хвалил Аполлон Григорьев своего любимого писателя, «народ — не крестьянство и старое боярство, а просто народ. Как поэт народный, он не вдавался в соблазнительное поприще повествователя или драматурга из крестьянского быта, а взял народный быт в его единственно самобытном выражении, не стесненным крепостным правом, как крестьянство, и чужеземным кафтаном, как бюрократия,— в купечестве, и равно видит в нем как уродливые, так и правильные стороны развития»¹.

Странничество шло путем индивидуального покаяния и индивидуального самоусовершенствования, оно не затрагивало основ строя и режима.

Достоевский сам чувствовал, что моральная проповедь Макара Ивановича и моральная практика «мамы» недостаточны, чтобы утолить духовный голод Подростка, чтобы излечить боли времени. Достоевский мыслил широко, эпохами и странами, он пристально всматривался во все, что делалось в мире. В романе вспоминают и Бисмарка, и Прудона как представителей полярно направленных идей. В романе задумываются о судьбах России, о последствиях крестьянской реформы, первоначально столь восторженно встреченной Достоевским. «Кто не мыслит о настоящей минуте России,— восклицает Подросток,— тот не гражданин!.. Теперь дана свобода, и надо свободу перенести: сумеем ли?» — не принесет ли она усиление войны всех против всех, не вовлечет ли она страну вместо чаемой сословной гармонии в пекло западноевропейского капитализма с его Наполеонами, Ротшильдами и Бисмарками?

За тридцать—сорок лет до начала Достоевский предсказывает наступление периода мировых войн и глубочайших революционных потрясений. На него смотрят

¹ Ап. Григорьев. Явления современной литературы, пропущенные пашею критикой. Граф Л. Н. Толстой и его сочинения. «Время», 1862, № 1, стр. 28.

как на чудака, как на визионера, как на юродивого,— а в предчувствии перемен и катастроф заключалась его сила, выражалась прозорливость его гения.

Однако Достоевский не может выйти за пределы утопического мышления. Над страницами его романа реет видение «золотого века», идеал утопического коммунизма, как самая заманчивая цель человечества, как возможный путь исцеления от язв и тревог, как возможная программа преодоления «беспорядка».

Для Запада, в отличие от России,— в этом Достоевский был убежден,— «золотой век» придет через гигантское потрясение, через борьбу и кровь. Как придет через кровь и гибель, он не понимал и признавался в этом открыто. И тем не менее Достоевский не может отказаться от своей упоительной мечты. В седьмой главе третьей части романа он вкладывает в уста Версилова рассказ о ней как о сбывшемся сне, как об осуществленной утопии, как о будущей были:

«Мне приснился совершенно неожиданный для меня сон... В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена... «Асис и Галатее»; я же называл ее всегда «Золотым веком»... Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быль. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось; точно так, как и в картине,— уголок Греческого архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад... Здесь был земной рай человечества... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость... Чудный сон, высокое заблуждение человечества! Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть!.. Ощущение счастья, мне еще неизвестного, прошло сквозь сердце мое, даже до боли; это была всечеловеческая любовь...»

Сон, вызванный картиной Клода Лоррена, сон о «золотом веке», о беспечальном счастье, которого, быть может, достигнет атеистическое человечество,— один из знаменитейших эпизодов «Подростка», многократно истолковывавшийся исследователями. Значение его дей-

ствительно велико, и не только для романа «Подросток», но и для всего наследия Достоевского.

Версилов называет свой сон, утопию «золотого века», «высоким заблуждением человечества». Но в дальнейшем течении романа он заговорит о ней как о реальности, имеющей, как и все реальное, свою оборотную сторону — преходящность!

Для Подростка же возможность, даже неизбежность реализации этой западноевропейской утопии подтверждаются «почвенническими», более земными, более будничными убеждениями Макара Ивановича. Достоевский подымает значение образа Макара Ивановича, он превращает его в гаранта осуществимости видений Версилова, он показывает, что Макар Иванович может стать врачом-патологом болезней века, учителем мечущейся передовой молодежи. Достоевский проводит параллель между его проповедью и утопическими учениями. Макар Иванович, как и Зосима из «Братьев Карамазовых», учит во имя Христа: «Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга». Обетование рая, толкует он Евангелие, имеет в виду не загробное блаженство, а устройство братского общежития живых людей на земле.

«Да ведь вы коммунизм, решительный коммунизм, коли так, проповедуете!» — прерывает его Подросток. Слова «коммунизм» Макар Иванович никогда раньше не слышал, и Достоевский заставляет его проявить чрезвычайно взволнованный интерес к подробностям коммунистических учений. «Так, так!» — умиленно соглашается он со всем услышанным.

Макар Иванович на свой лад изобретает изобретенное, что-то вроде христианского социализма или христианского коммунизма со всеми слабостями и наивностями этого учения, вскрытыми еще в «Коммунистическом манифесте». Макар Иванович до конца остается религиозным человеком, и религиозная цель для него важнее материальных нужд человечества. Это и собственная позиция Достоевского. Но сам Достоевский не поддается «умилению» Макара Ивановича. Он настроен скептически и даже пессимистически по отношению к будущему человечества. Он вкладывает в уста Версилова прогнозы, развитые им от собственного имени в «Дневнике писателя» и повторенные затем в «Братьях Карамазовых».

Подросток все допытывается у Версилова, «как кончатся современные государства и мир и чем вновь обновится социальный мир». Версиров предсказывает всеобщее банкротство попыток спасти и упрочить капиталистический порядок, предсказывает страшную борьбу, в которой «после семидесяти семи поражений нищие уничтожат акционеров, отберут у них акции и сядут на их место, акционерами же, разумеется». Достоевский не знал, не понимал, не верил в пролетариат и готов был рассматривать пролетарский — как он выражался, «западный», «французский» — социализм в качестве разновидности буржуазной идеологии.

Версиров скептик, он предпочитает неделание и молчание. Но в то же время он ценит стремление Подростка к общественной преобразовательной деятельности во имя справедливости. Он соглашается, что есть «великая мысль», которой стоит посвятить жизнь, великая цель — накормить голодных и одеть голых, «обратить камни в хлебы», как выражается он евангельским языком. Но цель эту считает не «самой великой».

Аналогичные высказывания имеются у Герцена. Но Версиров не может найти моста от социальной справедливости, от удовлетворения материальных нужд человечества, к «духовному» богатству, к культурному расцвету, к нравственному идеалу.

Картины «золотого века», будущего утопического общества великий писатель создает с нескрываемым сочувствием. Однако картины эти проникнуты грустью и болью. Начало атеистического «золотого века» будет, по Достоевскому, концом, последним днем европейского человечества. Достоевский трансформирует на свой лад, для своих целей гипотезу заката Европы, гибели западной цивилизации — гипотезу, разрабатывавшуюся и Джоном Стюартом Миллем, и «почвенником» Н. Я. Данилевским, и которую опровергал Николай Гаврилович Чернышевский.

Несовершенные люди, рассуждает Достоевский, без бога и веры, предоставленные сами себе, не выдержат гармонии и расколют ее, как Версиров расколол драгоценную икону. В «Подростке» Достоевский не говорит с такой откровенностью, как в «Записках из подполья», о том, что человек, не верящий в загробные санкции, сам нару-

шит гармонию, ударится в хаос, в кровопролитие, в братоубийственную резню. Но смысл сна Версилова таков же, как смысл сна «подпольного человека». Версиров только более конкретен — миф об Асисе и Галатее он ассоциирует с междоусобием Парижской коммуны, а Парижская коммуна для него не набат восстания и революционного преобразования, а «похоронный звон».

Почему же Достоевский не верил в возможность устроиться человечеству на земле по своему разуму и по своей воле, на коллективистских, братских началах? Дело не только в том, что для него неприемлемо было материалистическое, «безбожное» обоснование коммунизма. Достоевский так и не постиг до конца своих дней истинного смысла коммунистического идеала. В многочисленных и разнородных утопических учениях, набросках, мнениях и восприятиях Достоевский не мог провести черты, разделяющей пусть еще незрелые проблески трудно формировавшегося научного идеала от бессильных мещанских грез о легком и беспечальном житье.

Никто так глубоко не проникал в суть мещанского мечтания, как Достоевский. Мещанин мечтал по законам антитезы, не будучи в состоянии представить себе качественно иной мир по сравнению с тем, в котором он родился и вырос. Мещанина разоряющегося, беспомощного, бедного угнетали и мучили — он мечтал стать обеспеченным, огражденным в своем праве и своей возможности угнетать и мучить других, мещанин-прислужник бился в каждодневном изнурительном, бессмысленном труде, создавая чужое ничегонеделание, чужой покой, удовлетворяя своими услугами чужие капризы, — он мечтал сам ничего не делать, мечтал о своем покое, об обслуживании своей персоны, об удовлетворении своих капризов. Мещанский идеал был паразитарен, бесперспективен, он размывал и разрушал накопленные культурные ценности, он таил в себе возможность одичания в будущем.

Непривлекательную, отталкивающую и грозную опасность эгоистических мещанских вожелений Достоевский выразил в «Селе Степанчикове», в «Скверном анекдоте».

Но и по представлению Версилова коммунизм —

это обещание потребления без труда. «Ты, Аркадий,— обращается Версилов к Подростку,— как юноша нашего времени наверно, немножко социалист; ну, так пове-ришь ли, друг мой, что наиболее любящий праздность — это из трудящегося вечно народа!» Аркадий пробует возразить: «Отдых, может быть, а не праздность». Но Версилов настаивает на своем: «Нет, именно праздность, полное ничегонеделание; в том идеал!»

Однако и мещанский идеал можно романтизировать, можно эстетизировать, в особенности связывая его с религиозным обетованием рая на земле. Картины «золотого века», как они грезятся Версильову, пропитаны праздностью и негой — в них нет и намек на труд, на творчество, на вечно обновляемую и вечно устремленную вперед деятельность.

Понимание коммунистического идеала было заимствовано Версильовым (по воле Достоевского) в значительной степени из Евангелия и представлялось ему в виде пиршества на свадьбе в Кане Галилейской, в виде общей трапезы первоначальной христианской общины, протекавшей на фоне «эллинской» веселой игры.

У Достоевского было достаточно психологического, социального и историко-философского чутья, чтобы понимать: люди, предававшиеся одному потреблению и наслаждению, не выдержат — им станет скучно, они ударятся в анархическое своеволие, они пойдут на что угодно, лишь бы преодолеть невыносимую скуку пресыщения.

Но при этом оказывалось опровергнутым не истинное коммунистическое учение, первоосновой которого является труд как творчество, а ложное представление о коммунизме.

На одном только потреблении действительно невозможно построить коммунизм, как, добавим, невозможно достичь его и странничеством Макара Ивановича (тоже ведь вид потребительского отношения к жизни).

Версильов прошел через двойное социальное бытие — он был аристократом, но опустился в низины мещанского быта, двойственна была и его духовная жизнь — он поднялся было до вершин европейской образованности, но он уже давно ничего не читал и отстал от интеллектуальных исканий своего времени. Поэтому он мог од-

новрѣмѣнно относиться недобрительно к потребителъскому «коммунизму» и в то же время грезить о воскрешении мифическаго, прекраснаго и гармоническаго «золотаго века».

Достоевскій-художникъ с замечательной правдивостью и с замечательнымъ мастерствомъ сумелъ выразить эти стороны двойственнаго мирочувствованія Версилова.

В «Бесахъ» отношеніе Достоевскаго къ революціонному движенію и коммунистическому идеалу было пронизано неспокойною, ярящеюся ненавистью. В «Подросткѣ» онъ старается занять позицію надъ схваткой. Парижская коммуна вызвала во всехъ органахъ русской легальнаго печати настоящую вакханалію мракобесія. Одинъ Щедринъ попытался выразить сочувствіе Коммунѣ. Коммунаровъ обвиняли въ «анархій». Самымъ злымъ беззаконіемъ, самой вопіющей бесчеловѣчностью, самой разнузданной анархіей была, по Щедрину, версальская контрреволюція. Однако глава «Итоговъ» Щедрина съ оценкой Коммуны была вырезана изъ «Отечественныхъ записокъ». Достоевскій въ «Подросткѣ» отмежевывается и отъ Коммуны, и отъ версальцевъ. «Только я одинъ,— вкладываетъ онъ реплику въ уста Версилова,— между всеми петролейщиками, могъ сказать имъ въ глаза, что ихъ Тюильри (то есть сожженіе Тюильрійскаго дворца.— В. К.) — ошибка; и только я одинъ, между всеми консерваторами-отмстителями, могъ сказать отмстителямъ, что Тюильри — хоть и преступленіе, но все же логика».

В революціонной классовою борьбѣ «третья позиція» невозможна, и попытка Достоевскаго въ «Подросткѣ» стать надъ схваткой была следствіемъ самообмана, была иллюзіей.

Однако была разница между истошными воплями консервативной и либеральной русской прессы въ адресъ Коммуны и позиціей Достоевскаго, выраженной репликой Версилова. Некрасовъ имѣлъ основанія печатать «Подростокъ» Достоевскаго въ своемъ журналѣ.

Достоевскій считалъ себя реалистомъ, а «Подростокъ» романомъ реалистическимъ, и это въ самомъ дѣлѣ такъ. Нужно лишь помнить объ особенностяхъ реализма Достоевскаго.

Достоевский никогда не признавал натуралистическое описательство реализмом. «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа,— утверждал он,— опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп». «Слепой реализм», то есть, по нашей терминологии, натурализм, не может обнять все стороны жизни, потому что в жизни есть не только низменное, но и возвышенное, есть цинизм, но существует и идеал, есть зло, но есть и добро. Однако и «идеалист» (в словоупотреблении Достоевского, как и в словоупотреблении Щедрина,— романтик) бессилен перед всеобъемлющей правдой жизни: «...идеалист, стукнувшись лбом об действительность, всегда, прежде других, склонен предположить всякую мерзость».

Достоевский добивался зрячего реализма, проникающего сквозь пелену эмпирических данных в объективную сущность событий и лиц. Этого же добивался и Толстой. Но Толстой искал выражения сущности в плавной полноте жизни, а если вводил в свои сюжеты катастрофы, то всецело подготовлял и объяснял их предшествующими моментами. Недаром романы Толстого неоднократно сравнивали с полноводными реками, Томас Манн даже термин предложил — «роман-река» — специально для Толстого, Достоевский же подстерегал проявление сущности в крутых переломах событий, в том, что происходит «вдруг». И в событиях, и у лиц реальное, то есть существенное и главное, не лежит на поверхности, художник должен помочь выявиться существенному, существенное надо подстеречь. «В редкие только мгновения,— рассуждает Версиков, и это, несомненно, мысль и самого Достоевского,— человеческое лицо выражает главную черту свою, самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице».

Достоевский и в сюжетах своих все строит преимущественно «на редких мгновениях», на взрывах накопленных напряжений, накопленных страстей, на исключительных идеях, подчас на убийствах и самоубийствах, ибо в редкие эти мгновения сущность выступает наружу, как выходит на поверхность расплавленная лава во время вулканического извержения. И в «Подростке» Достоевский придает огромное значение катастрофам, со-

бытиям, налетающим, как ветер, «сюрпризам и нечаянностям», возбужденным психологическим состояниям, напоминающим «хмельной бред», характерам исключительным, а не «срединным».

Однако при сопоставлении с такими романами, как «Преступление и наказание» или «Братья Карамазовы», фабульно-сюжетный каркас в «Подростке» оказывается несоразмерно мал по сравнению с глубоким его идейным, социально-философским содержанием. Недаром в черновых записях к роману часто встречаются записи: «Фабулу! Фабулу!» В «Преступлении и наказании» диалектика идей сращена с диалектикой действия, и каждый идейный поворот подготовлен и обоснован сюжетными поворотами в тесном смысле слова. В «Подростке» история попыток шантажировать Ахмакову неосторожным ее письмом с несколькими неодобрительными строками об отце не может создать искомого Достоевским исключительного катастрофического напряжения.

История шантажа растягивается, она не всегда достаточно мотивирует поступки и взвинченные состояния персонажей, она временами пропадает из повествования и не может поддерживать постоянного «фабульного» интереса. Поэтому в читательской среде «Подросток» и не имеет такой популярности, как другие большие романы Достоевского, поэтому и смысл его постигается труднее.

Несоответствие между смысловым строем романа и его сюжетным построением, между высоким накалом идей и относительно малой катастрофичностью событий Достоевский преодолевает прямым, иногда ничем внешне не мотивированным переходом от будней жизни к страстным отвлеченным идеологическим разговорам, хотя «многое, очень многое из насущного,— говорит Подросток,— надо было определить и уяснить, и даже действительно, но об этом-то мы и молчали».

Однако это не значит, что Достоевский в «Подростке» покидает сферу художественного изложения для философско-теоретических диалогов. К «отвлеченным предметам» от насущного переходил не сам Достоевский, а созданные им персонажи в соответствии с их характерами, убеждениями и исканиями. Сюжет повествования не прерывается, мы можем лишь сказать, что сюжетно-се-

мантическая сторона в нём превышает сюжетно-фабульную.

Достоевский и в «Подростке» проявил гениальную силу своего дарования. Как всегда, он выступает в нём в качестве проникновенного мастера изображения человеческой психологии, и, как всегда, его психологизм не носит самодовлеющего характера, а связывает жизнь души с жизнью объективной действительности. «Без фактов чувств не опишешь», — поясняет Достоевский, и в самом деле, как головокружительны бы ни были эмоциональные и интеллектуальные взлеты его героев, он всегда объясняет их «фактами, фактами». Напомним хотя бы, как тщательно Достоевский регистрирует все объективные, «внешние» события из биографии Версилова, составляет, как он выразился сам, полный его формулярный список.

«Факты» и «психология» сильно конкретизируют и сильно индивидуализируют обстоятельства и героев, но, как всегда у Достоевского, они органически и диалектически вырастают из бесконечности бытия и вливаются в борение общественного целого, в нарождающееся будущее народа и человечества.

Особенно пронизательным знатоком души становится Достоевский тогда, когда он имеет дело с тем, что называет идеей-чувством, или идеей, превратившейся в чувство, охватывающей всю натуру человека. Такого человека нельзя переубедить логическими доводами, он будет верить в свое, если даже разумом постигнет ошибочность или даже бессмысленность своей «чистой» идеи.

Люди очень разнообразны, и не только художнику, но и социальному педагогу и политику даже надо всегда помнить: чтобы успешно исцелить человека от старинных и цепких социально-психологических недугов, необходимо воздействовать на всю натуру его, не сводить воспитания и перевоспитания к моральной таблице умножения, к простой проповеди.

Излюбленный психологический тип Достоевского, который он больше всего изучает и воспроизводит, — это тип антиномический, в душе которого одновременно живут независимые и иногда даже противоположные эмоции, мысли, убеждения.

Достоевский называл это «широкостью», и нельзя сказать, чтобы он был доволен этим свойством своих героев. Скорее наоборот, он хотел бы их освободить от такой «широкости», сделать цельными, нравственно здоровыми. В антиномичности кроме трагизма есть еще и подловатость — «уживчивость», способность приспосабливаться к разным и противоположным обстоятельствам.

«Меня ничем не разрушишь, ничем не истребишь и ничем не удивишь,— говорит о себе Версиров,— я живуч, как дворовая собака. Я могу чувствовать преудобнейшим образом два противоположных чувства в одно и то же время — и уж, конечно, не по моей воле. Но тем не менее знаю, что это бесчестно, главное потому, что уж слишком благоразумно».

Подросток антиномичен по-иному, главным образом по молодости, по неопытности, оттого, что он еще «весь состоит из чужих мыслей», что он еще не достиг самостоятельности ни в характере, ни в убеждениях. Когда Подросток одновременно испытывает и любопытство, и очарование, и досаду по отношению к Ахмаковой, ему становится «противно» от спутанности переживаний. Но особенно невыносимо ему, ищущему гармонии и «благообразия», найти в себе еще и «сладоэрастнаго паука», узнать, что «великодушная шиллеровщина» может сочетаться с «грязнотой» (Подросток очень строг к себе — неизбежные особенности сексуального созревания он считает проявлением злой порочности натуры). В Версирове «широкость» доходит до прямого раздвоения личности, и Достоевский, пристально и проникновенно вглядывающийся в философско-исторические причины его раздвоения, при всем сочувствии к своему герою, признает его больным и желает ему исцеления. Наоборот, души Макара Ивановича и Софьи цельны, здоровы, не отличаются «широкостью» в специфическом смысле, в каком Достоевский употребляет это слово.

«Русская женщина,— характеризует Версиров Софью,— все разом отдаст, коль полюбит,— и мгновенье, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят». Поэтому они в романе и представляют собой идеал и «берег».

При создании «Подростка» Достоевскому предстояло

разрешить одну чрезвычайную художественную трудность.

Главный герой романа — Аркадий, незрелый юноша, почти еще подросток. Его первоначальные хрупкость и незащищенность, его блуждания и его искания, отсутствие идеала и жажда идеала и необходимость идеала, — в том числе и именно для него, Подростка, — стержень романа.

Но именно потому, что Аркадий еще незрелый подросток, его жизнь не могла быть так интересна, так занимательна, как жизнь других персонажей, в сюжетном отношении служебных по отношению к нему, и в первую очередь Версилова. И робкая, неопытная любовь Подростка (скорее еще влюбленность, чем любовь) не могла быть так драматична и захватывающа, как страсть Версилова к двум разным женщинам.

Душевная неустановленность Подростка не могла придать ему и нравственного центростремительного значения, каким обладает в романе Макар Иванович.

Достоевский опасался, что в обычном эпическом изложении другие персонажи заслонят Подростка и сосредотчат на себе основное внимание читателя. Достоевский нашел выход из положения, художественно оправдавший себя. Он повел рассказ от лица самого Подростка. В черновых своих тетрадах он записал (12 августа 1874 г.): «Важное решение задачи. Писать от себя. Начать словом Я. Исповедь великого грешника для себя».

Подросток — не великий грешник, но поскольку Подросток рассказывает прежде всего о себе, он и о всех других персонажах повествует так, как они соотносятся с ним, как они им воспринимаются. Основная нить — поиски идеала Подростком — не прерывается ни на минуту, и значение всех других персонажей определяется тем, насколько они отдаляют или приближают Подростка к идеалу. Сюжет приобретает смысловое единство, необходимое для того, чтобы в достаточной степени сementировать обширное и разнообразное содержание романа.

Как и во всех других романах Достоевского, в центре построения и в центре повествования оказывается главное Лицо — в данном случае Подросток. Однако

если в «Преступлении и наказании», «Идиоте» и «Бесах» всем правит конфликт главного лица с миром и все ведет к его поражению в исполинской и непосильной битве, в разбираемом романе все сосредоточено на перипетиях героя в неблагоприятной действительности, на преодолении ее разрушительных воздействий на личность формирующегося юноши.

«...Вообще это поэма о том,— читаем мы запись Достоевского в черновиках,— как вступил подросток в свет. Это история его исканий, надежд, разочарований, порчи, возрождения, науки — история самого милого, самого симпатичного существа. И жизнь сама учит, но именно его, подростка, потому что другого не научила бы»¹.

Рассказ от первого лица, *Icherzählung*, придал роману Достоевского форму исповеди. «Подросток» не раз сравнивали с «Исповедью» Жан-Жака Руссо. Черты сходства между обоими произведениями, несомненно, имеются, можно было бы проследить в данном случае некоторые моменты влияния Руссо на Достоевского. Однако Руссо писал хоть и художественно выполненную, но автобиографию, Достоевский же писал роман-вымысел, в котором использовал исповедальную форму как конструктивный принцип. Принцип этот был не нов для Достоевского — он применил его и в «Белых ночах», и в «Записках из подполья», и в «Игроке». Особенность исповеди Подростка заключается в том, что она написана по свежим следам пережитого. Действие романа происходит в сентябре—декабре, записки пишутся в мае наступившего следующего года, вследствие чего дистанция между происходившим и вспоминаемым не всегда соблюдается.

Поскольку, однако, для Достоевского главным была не внешняя, фабульная, а внутренняя, духовная история Подростка, Достоевский извлек из примененной Руссо

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток», стр. 112. «Исповедь великого грешника» отсылает нас к творческой истории романа. Творческой истории «Подростка» посвящены книга А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского» (М., «Советский писатель», 1947) и обширная статья Л. М. Розенблюм «Творческая лаборатория Достоевского-романиста» в 77-м томе «Литературного наследства» — «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток».

в то же время испытанной им формы все ее выгоды и удобства и добился намеченной цели. Вместе с тем она позволила Достоевскому утвердить преимущества действительного мировоззрения над пассивным, созерцательным. Подросток не увлекся проповедью неделания, ему страстно хочется не только перевоспитать себя, но и людей, изменить мир. Правда, Достоевский не смог подсказать ему программы преобразования, но здесь романиста поправила история: путем трудных проверок в процессе развития и борьбы передовая русская молодежь усвоила материалистический, революционный и коммунистический идеал, в служении которому она проявила свои наилучшие нравственные качества и свои наилучшие дарования.

1972

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА «ПОДРОСТОК»



Достоевский любил давать оценку своим произведениям от имени введенного в повествование второстепенного персонажа или от имени рассказчика, не вполне понимающего то, что он рассказывает. Непонимание указывает не только на уровень «судии», но и на недостижимую для него высоту «фантастического» реализма Достоевского, и вместе с тем открывает простор для иронии, поднимающей Мастера над его творением, как повластного Хозяина, способного к еще более великим свершениям. В «Хозяйке» мелкий полицейский чиновник Ярослав Ильич считает пошлым уголовным происшествием и мечтательный бред Ордынова, и разбойную жизнь Мурина, и драму прекрасной Катерины. Здравомыслящие криминалисты видят причину преступления Раскольникова в скверном его положении, в его нищете и беспомощности, в желании упрочить первые шаги своей жизненной карьеры с помощью трех тысяч рублей, которые он рассчитывал найти у убитой. В «Идиоте» Евгений Павлович интерпретирует трогательную, возвышенную и трагическую историю Мышкина как тривиальное заблуждение молодого человека, начитавшегося модных позитивистски-демократических книжек, в том числе и по женскому вопросу.

В «Подростке» Достоевский выносит суждение благоразумного читателя в самый конец книги. Поставив заключительную точку, Аркадий послал рукопись на отзыв бывшему своему воспитателю Николаю Семеновичу, «этому совершенно постороннему и даже несколько

холодному эгоисту, но бесспорно умному человеку». Большинство исследователей сочло ответ Николая Семеновича итоговой оценкой романа со стороны самого Достоевского. На это обратил внимание Хорст Юрген Герик¹. Х.-Ю. Герик цитирует Б. М. Энгельгардта, А. С. Долинина, Л. П. Гроссмана, Я. О. Зунделовича, Г. М. Фридендера (можно добавить еще М. С. Гуса), которые все рассматривают письмо Николая Семеновича без всяких оговорок как комментарий автора (не попался на удочку Н. К. Михайловский, понявший в свое время, что Николай Семенович и Достоевский — это разные лица). Нельзя себе представить, чтобы поименованные Гериком опытные ученые не заметили приема Достоевского. Но ответ Николая Семеновича по-своему настолько содержателен и подчас настолько переплетается с собственными суждениями Достоевского, что они решили пренебречь поставленным перед ними преломляющим «стеклом». Однако различие точек зрения подставного Николая Семеновича и Достоевского видно уж из одного того, что для первого «беспорядок» пореформенной эпохи уже кончился, а Достоевский всеми фибрами своего существа ощущал, что «беспорядок» нарастает, что впереди все более грозные конфликты, бури и катастрофы. Николай Семенович предполагает, что три-четыре года ученья в университете окончательно отшлифуют личность Аркадия, после чего ничто уж не помешает ему снова обратиться к своей «идее», трактуемой в смысле плана личного обогащения.

Но обратимся к литературной стороне дела. Николай Семенович, вслед за Н. Н. Страховым, противопоставляет автору «Подростка», то есть Достоевскому, романиста, который пишет в «историческом роде», то есть Льва Толстого. Николай Семенович искусно хвалит Толстого, но похвала его оборачивается непрямо в критику: Толстой представляет ушедший порядок с его установившимися формами чести и долга, с его «красивыми» типами как возможными еще в настоящем. Он рисует художественно законченную картину русского миража, «существовавшего действительно, пока не догадались, что это — мираж». Слова «мираж», «миражная действитель-

¹ Horst Jürgen Gerick. Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». München, 1965, S. 5, 52.

ность» — слова, которые любил употреблять Аполлон Григорьев. Лев Толстой — гений, и произведения его гениальны, Достоевский в этом не сомневается, однако, указывает он, нельзя забывать, что воспетая Толстым действительность отодвинулась назад, снизилась, выродилась и загнила. К чему может привести в искусстве забвение этого важнейшего обстоятельства, Достоевский показал на разборе творчества Авсеенко, писателя ничтожного, «потерявшегося на обожании высшего света» (11, 251).

Существует новая, настоящая, не миражная жизнь, перестраивающаяся и не устоявшаяся, в которой родовое дворянство потеряло свою доминирующую роль, забыло свой долг и свои традиции и не соблюдает своего собственного морального «этикета». Оно стало разлагаться, опускаться и, мало того, сливаться с поднимающимся, но «беспорядкующим и завидующим» третьим сословием, с его случайными семьями, с его типами, алчными, беззастенчивыми, откровенно заявляющими о своем «праве на бесчестье». С типами, которые отнюдь нельзя назвать «красивыми», действующими в обстановке «ломки, летающих повсюду щепок, мусора и сора».

Николай Семенович и те, которых Достоевский подразумевал за ним, считали, что новая хаотическая и сорная действительность с ее «некрасивыми» типами делают «невозможным дальнейший русский роман».

Достоевский же был убежден, что именно неустроенность и «шатость» новой действительности, невоспитанность, неопределившиеся устои новых людей делают необходимым появление нового романа, помогающего выработке новой чести, нового долга, новой нравственности, нового идеала.

В «Дневнике писателя», в полемике с Львом Толстым, лучшим предоставителем уходящей, по его мнению, литературы, Достоевский писал уже прямо от себя:

«Чувствую, что тут что-то не то, что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без историка (имеется в виду историк художественный, романист. — В. К.). По крайней мере ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет историком остальных уголков, кажется, страшно

многочисленных? И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания? Или еще рано?..» (12, 36).

Николай Семенович умен, он избегает категорических приговоров. Рассуждение о будущности русского романа приобретает в его устах несколько иные интонации, чем у самого Достоевского в «Дневнике писателя». «Признаюсь,— говорит Николай Семенович,— не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства.

Работа неблагодарная и без красивых форм. Да и типы эти во всяком случае — еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недомотры. Во всяком случае предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться».

Гончаров доказывал, что искусство может успешно делать свое дело, обращаясь к типам уже вполне сложившимся, отстоявшимся в течение веков, к типам законченным и прояснившимся. «Искусство, серьезное и строгое,— писал он,— не может изображать хаоса, разложения», искусство «может изображать только устоявшуюся жизнь»¹. Толстой после «Войны и мира» написал «Анну Каренину». Но героиня «Анны Карениной» все те же представительница аристократического дворянства,

¹ И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма. М., Гослитиздат, 1938, стр. 137.

«красивые люди», знакомые нам из прошлого. Константин Левин — это тот же Пьер Безухов, Вронский — в какой-то мере тот же Андрей Болконский, только помещенные в другую историческую эпоху. Скептически оценивая художественное значение таких романов Достоевского, как «Идиот», «Бесы» и «Подросток», Н. Страхов в нарождавшейся в его время литературе делал ставку на Авсеенко, Маркевича, лакейски преклонявшихся перед атрибутами современной великосветской жизни — «перчатками, каретами, духами, помадой, шелковыми платьями» и т. д. (11, 251).

Достоевский принял вызов, он пожелал стать романистом героя из случайного семейства. Достоевский ничего не упрощал. Он твердо знал, что надо писать о текущем моменте, о вновь поднимающейся смене, о молодежи, о «детях» по слову Тургенева, о подростках по его терминологии, «ибо из подростков создаются поколения». Но он также знал, что писать о возникающей только современности труднее, чем в «историческом роде», что условия соревнования невыгодны, что приходится подставлять бока критике не только врагов, но и друзей, друзей-полуврагов, таких, как Николай Страхов и даже Аполлон Майков.

Достоевский соревновался с Толстым, начиная с появления «Детства и отрочества», — и в итоге не оказалось ни победителя, ни побежденного.

По поводу попыток возвеличить Толстого за счет Достоевского (Страхов, например) или Достоевского за счет Толстого (Лев Шестов, например) остается лишь повторить слова Гейне: «Нет ничего глупее вопроса: кто из поэтов более велик? Пламя есть пламя, и его вес не поддается измерению с помощью фунтов и унций» («Введение к «Дон-Кихоту»).

В «Подростке» Достоевский создал роман, крайне важный и сам по себе, и для понимания эволюции его искусства, и для истории русского романа в целом.

«Подросток» несет на себе печать своеобразия, отличающего его от других романов Достоевского.

Подставной рассказчик «Бесов» считал «себя хроникером одного частного любопытного события, происшедшего у нас вдруг, неожиданного в последнее время и обдавшего всех нас удивлением» (XI, 240). Хроникер имеет в виду убийство Шатова группой анархистов, воз-

главленных Петром Верховенским. В «Преступлении и наказании» аналогичным «частным любопытным событием» является убийство Раскольниковым старухи процентщицы и ее сестры Лизаветы. В «Идиоте» соответствующую роль играет неудачная попытка Мышкина возродить и спасти Настасью Филипповну.

Достоевский называет нередко центральное событие в трех названных романах «пробой».

Что же такое «проба» по Достоевскому? «Проба» — это сюжетное построение, концентрирующее в одном частном событии, в одном «факте», тревоги, противоречия и смысл современности. Современность в сюжете-«пробе» особая, она несет в себе в снятом виде прошлое, то из прошлого, что еще не изжито и продолжает воздействовать на сегодняшнюю жизнь, в то же время в бурлении «пробы» просматривается будущее. Через те перь и здесь «пробы» проходят путь в грядущее, верно угаданный или нет, это особый вопрос.

Герцен писал в своих дневниках: «...жизнь для полного развития требует событий... деятельность теоретическая недостаточна»¹. Художественный метод Достоевского полностью удовлетворяет этому требованию Герцена. «Проба», сюжет-«проба» у Достоевского всегда образна, событийна, но ее образность насквозь пропитана смыслом, идеей, теорией, если хотите.

Жизненность «факта» в «пробе» гарантирует правдоподобие вымысла, художественность вымысла придает единичному «факту» всеобщее значение.

В попытке Дон-Кихота повторить назначение и судьбу странствующего рыцаря также пришли в соприкосновение прошлое и будущее. В забавных приключениях ламанчского героя обнаружилось, что романтическое или романтизированное прошлое кончилось, что жить и действовать надо по законам трезвого настоящего. Но сюжет «Дон-Кихота» не «проба», он растянут во времени и пространстве; каждое единичное приключение рыцаря забавный анекдот, и только вся цепь приключений придает роману Сервантеса его исключительное значение. «Проба» же, как оптическое стекло, сводит все лучи в одну точку — в здесь и теперь, — и поэтому она катаст-

¹ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. II. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 383, 384.

рофична. Сплетение воедино мировых, исторических, социальных и нравственных противоречий сплетает воедино и все художественные нити произведения. «Проба» обладает и семантической и эстетической взрывчатой силой. В «пробе», как в фокусе, пересекаются все линии романа, решаются судьбы всех действующих лиц. В «пробе» главный герой романа, его центральное лицо, дает «генеральное» сражение ненавидимой им, отвергаемой им действительности, придавая тем самым наивысший накал повествованию, превращая роман в роман-трагедию¹.

В «Подростке» такая «проба» отсутствует, сюжет «Подростка» построен по иному принципу, чем сюжет «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов».

В трех предшествующих романах Лицо, Герой, вступает в трагический конфликт с миром, он отрицает его «формулу», он ищет рычаг, при помощи которого мог бы его повернуть и поставить на иные рельсы — повести от неправды к правде, от несправедливости к справедливости, от зла к идеалу. Для Раскольниковова таким рычагом была власть, для Мышкина — любовь, для Ставрогина, уже надломленного, но все еще Лица, — анархия, анархическое равноправие всех «правд», принципиальный аморализм, лозунг «все позволено». Все три героя, каждый по-своему, напоминают мильтоновских, байроновских или лермонтовских богоборцев. Но Достоевский не романтик, а реалист. Его лица не с богом борются, они не принимают мира, созданного богом или сложившегося по естественным законам, это все равно, и все терпят сокрушительное поражение.

Подросток живет в мире, подчиненном неизменяющейся, несправедливой «формуле», и еще хуже — в мире еще более измельчавшем и исподлившемся, чем в предшествующих романах Достоевского. Подросток по возрасту, по незрелости, по неустановленности своей не может возложить на себя титанические задачи. Однако первоначально он все же претендует на титаническую роль, аналогичную роли Раскольниковова. Как Расколь-

¹ Подробнее о «пробе» см. нашу книгу «Разочарование и крушение Родиона Раскольниковова», часть вторая, глава «Проба, или сюжет». О романе-трагедии см. нашу книгу «Достоевский-художник», эту же «Мир и Лицо в творчестве Достоевского».

ников хочет стать Наполеоном, чтобы «наполеоновской» властью перестроить мир по своей воле, так Подросток хочет стать Ротшильдом, чтобы могуществом несметных сокровищ подчинить его себе и тоже, в конце концов, облагодетельствовать. Ротшильд в «Подростке» не реальный Ротшильд, а такой же миф, как Наполеон в «Преступлении и наказании». Подросток ищет свою «пробу», как искал ее Раскольников, и находит ее... в перепродаже за десять рублей альбомчика, купленного за два рубля пять копеек,— два рубля пять копеек превращаются в десять рублей. Это «волшебство» воодушевляет Подростка, он целует приобретенную им десятирублевую ассигнацию.

Однако «проба» эта, хоть и говорит кое-что о законах капиталистической купли-продажи, была слишком мизерна, чтобы стать моделью предполагаемого «ротшильдовского» восхождения.

«Ротшильдовская идея», то есть откровенно капиталистическая, денежно-приобретательская ипостась наполеоновской идеи, оказалась к тому же еще и непоэтической. В наполеоновской идее в ее чистом виде на первом плане стоит власть, которую можно направить и на достижение мессианистических целей. В ротшильдовской идее нажива приобретает доминирующее значение, и «мессианистический» придаток к ней не может выйти за пределы частной благотворительности. Наполеон, помноженный на мессию, возвеличивает свою идею, благотворительствующий Ротшильд не может освободиться от оттенка пошлости. Наполеон, вступающий в борьбу за овладение целым миром, может стать героем трагедии, нищий, копящий копейки, чтобы сколотить миллион, остается господином Прохарчиным, хотя бы он довел свой капитал до вождеденных «тридцати тысяч». Господин Прохарчин в лучшем случае уйдет от конфликта и битвы с миром в подполье, забьется в свой угол.

Мизерность первой же «пробы» Подростка замкнула «ротшильдовскую» сюжетную линию романа в пределы одного только мечтания. «Ротшильдовская» линия романа вызревает не в практическом действии, а в суррогате практической жизни, в мечтании, «под одеялом». «Особенно счастлив я был,— рассказывает Подросток,— когда, ложась спать и закрываясь одеялом, начинал уже один, в самом полном уединении без ходящих кругом лю-

дей и без единого от них звука, пересоздавать жизнь на иной лад»¹.

Кульминация ротшильдовской идеи Подростка выразилась в страстном монологе, «пошитом» на монологе пушкинского «Скупого рыцаря».

По поэтике Достоевского, идея, не переходящая в адекватное действие, притом немедленное и взрывчатое, не может стать основой сюжета. Если Подростку было довольно одного только сознания своего могущества, то это означает, что «идея» его потеряла свою сюжетно-стронтельную силу. «Идея» ушла на задний план и передала свою сюжетную функцию комплексу обстоятельств, который мы можем обозначить словом «документ»².

Документ — это письмо Ахмаковой к своему поверенному Андроникову с запросом, нельзя ли, по законам, объявить невменяемым ее отца, старого князя Сокольского, бессмысленно расточавшего свое состояние, и учредить над ним опеку. Андроников умер, и Ахмакова забеспокоилась: если бы письмо обнаружилось и попало в руки старого князя, он «прогнал бы ее навсегда, лишил наследства и не дал бы ей ни копейки при жизни».

Документ оказался в руках Подростка. Он привез его в Петербург зашитым в боковом кармане.

Письмо Катерины Ахмаковой дает начало разветвленному сюжетно-фабульному сплетению обстоятельств, происшествий, интриг, безнравственных поступков, наказуемых деяний, шантажа, пронизывающих весь роман. Идея удаляла «от всего мира в пустыню», но вызванное ею «неясное понимание» реальностей не освобождало от каждодневного бытия. «Документ» вводил в изнанку, в дно Петербурга, с документа, как с катушки, развертывается длинная извилистая нить, впутывающая Подростка в социальные и моральные дебри и болота Петербурга. Все, что в свете идеи казалось проходящим вскользь, мимо главного, существовало, требовало оценки, отношения, активности, участия. Вившаяся нить не была арпадниной нитью, она вела к падению, к гибели,

¹ См. в дневниках Герцена: «...мы себя раздражаем непрерывно мечтами, этим суррогатом действительных страстей». А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. II, стр. 394.

² В первоначальных замыслах Достоевский предполагал провести «ротшильдовскую» идею Подростка через весь роман.

моральной и физической, вывести в ясный мир могло только поведение Подростка, его способность отличать зло от добра, его совесть.

Вместе с тем Достоевский оставляет начатую было им жанровую линию романа-трагедии и переводит рассказ на рельсы романа-повествования и еще уже — на рельсы романа нравов, романа плутовского, романа «пикарескного» по общеевропейской терминологии. Отдельные эпизоды, случаи, анекдоты, вставные новеллы теряют центростремительную направленность и центростремительную силу, столь свойственную им в романах-трагедиях. Они лежат рядом друг с другом, и жизненный опыт Подростка создается в переходе от одного к другому. В. Комарович характеризует их как «бытовой состав» романа¹. Х.-Ю. Герик уже прямо вспоминает в связи с «Подростком» анонимный испанский роман «Жизнь Ласарильо с Тормеса» и романы Лесажа².

Но еще ближе к исследуемой здесь стороне романа Достоевского некоторые современные ему литературные явления в России — «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского и в особенности «Дневник провинциала в Петербурге» Щедрина. (К тому же и сам Достоевский имел в своем предшествующем творчестве опыт обращения к «пикарескным» моментам — для примера укажем на сцены в «Униженных и оскорбленных», разыгрывающиеся среди обитателей петербургского дна.)

Удивительным образом, с точки зрения традиций жанра, разбираемый пласт романа начинается с посещения Подростком кружка Дергачева и со споров на собрании дергачевцев. Факт этот подчеркивает связь искусства Достоевского с современной действительностью и связь его литературных исканий прежде всего с литературными исканиями его времени.

Дергачевцы не бесы, Достоевский с решительной отчетливостью отделяет в «Подростке» молодежь, вовлеченную в революционное движение, от молодых людей,

¹ См. В. Л. Комарович. Генезис романа «Подросток». «Литературная мысль», Альманах III. Л., 1925, стр. 375; реальный жизненный материал, легший в основу бытового слоя «Подростка», приводит А. С. Долинин в книге «В творческой лаборатории Достоевского» (М., «Советский писатель», 1947), особенно в главах 16—23.

² H. J. Gerick. Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». München, 1965, S. 31, 32.

плетущих «плутовскую» вязь повествования, но, по Достоевскому, само существование кружка явилось следствием воцарившегося в стране «беспорядка».

Достоевскому необходимо было провести Подростка через все круги замутненной действительности и показать, как он устоял перед всеми соблазнами.

Соблазн, шедший от дергачевцев, был самым опасным. Подросток боялся, что не устоит перед «помешанными», по слову Крафта, «безумцами» по терминологии Беранже.

«...Я струсил идти к Дергачеву,— рассказывает Подросток.— ...Я знал, что они (то есть они или другие в этом роде — это все равно) — диалектики и, пожалуй, разобьют «мою идею»... они (то есть опять-таки они или вроде их) могли мне сами сказать что-нибудь, отчего я бы сам разочаровался в моей идее, даже и не занкаясь им про нее. В «моей идее» были вопросы, мною не разрешенные, но я не хотел, чтоб кто-нибудь разрешал их, кроме меня...»

Подросток рисует свою позицию по отношению к кружку дергачевцев, быть может, по аналогии с отношениями самого Достоевского к Белинскому.

Однако Подросток в среде самих дергачевцев нашел мысль, которая позволила ему устоять против их «диалектики», мысль, быть может, подсказанную «органическими» теориями Ап. Григорьева, который ведь тоже был в молодости фурьеристом. «Не все натуры одинаковы,— поучает Васин Аркадия: — у многих логический вывод обращается иногда в сильнейшее чувство, которое захватывает все существо и которое очень трудно изгнать или переделать. Чтобы вылечить такого человека, надо в таком случае изменить самое это чувство, что возможно не иначе как заменив его другим, равносильным. Это всегда трудно, а во многих случаях невозможно».

«В самом деле,— размышляет Подросток,— чего же я боялся и что могли они мне сделать какой бы там ни было диалектикой?.. Мало опровергнуть прекрасную идею, надо заменить ее равносильным прекрасным»,— а дергачевцы не могли этого сделать, ибо они были утопистами и мечтателями и откладывали решение всех жгучих вопросов современности на тысячу лет вперед.

Повествовательная логика Достоевского ведет Под-

ростка через кружок утопических мечтателей в поток средних и пошлых людей, готовых на любую скверну, лишь бы прожить, готовых на любое нарушение закона, лишь бы оно сулило деньги.

Владея документом, Подросток готов интриговать против Версилова, он шпионит за Ахмаковой, он сближается с молодым князем Сокольским, живет на его счет, кутит, ходит по игорным притонам, не обращая внимания на намеки, что деньги князя нечисты. Подросток не понимает (хотя честь обязывала его понять), что князь Сергей содержит его, потому что состоит в связи с его сестрой. Подросток входит в контакт с темным дельцом, с нуворишем Стебельковым, и последний осмеливается предложить ему стать агентом-осведомителем. Подросток информировал Васина. Васин поблагодарил его и объяснил: «...если так все было, то он полагал, что вы не можете устоять против известной суммы...»

Не мог устоять против известной суммы, однако, не Подросток, а его прежний товарищ по пансиону Ламберт. Ламберт перехватывает «ротшильдовскую идею», низводя ее до уровня полицейской хроники, Подросток же попадает под власть амбивалентных сексуальных чувств: он любит Ахмакову — он нечавидит ее, она его идеал — она преследуемый объект его «плотоядных» вождений. Практика, сосредоточившись в руках Ламберта, обнаруживает грязь, цинизм, подлость «ротшильдовской идеи». Подросток же через сладострастие становится сообщником Ламберта.

Интрига усложняется. Ламберт «профильтовался» к Версилону и хочет использовать и его для своих планов.

Достоевский ускоряет темп повествования, он ведет изложение «фактами, фактами», забегаает вперед, отталкивается от одной случайности к другой, разгружается от психологических тонкостей и идейных рассуждений, разъясняет все прямо и просто, «жертвуя так называемой художественностью». Сюжет входит на время целиком в рамки плутовского, «пикареского» романа с его длиннотами, несмотря на все старания быть кратким, с его многословными диалогами, в которых нет, однако, глубокомысленного подтекста, столь характерного для Достоевского. В «пикареской» нити романа пропадают столь свойственные романам-трагедиям «пробы» и «ка-

гастрофы», они заменяются ускорениями и узлами, через которые повествовательная нить движется дольше, не приходя к окончательному обрыву.

На свидании с Ахмаковой влюбленный Подросток «ломает все заборы и летит в пространство»: он открывает ей свое чувство, она его Дездемона, он видел документ в руках у Крафта, видел, как Крафт уничтожил его. Подросток солгал и в то же время не солгал:

«Я не солгал ей. То есть я и солгал, потому что документ был у меня и никогда у Крафта, но это была лишь мелочь, а в самом главном я не солгал, потому что в ту минуту, когда лгал, то дал себе слово сжечь это письмо в тот же вечер. Клянусь, если б оно было у меня в ту минуту в кармане, я бы вынул и отдал ей; но его со мною не было, оно было на квартире. Впрочем, может быть, и не отдал бы, потому что мне было бы очень стыдно признаться ей тогда, что оно у меня и что я сторожил ее так долго, ждал и не отдавал. Все одно: сжег бы дома, во всяком случае, и не солгал! Я был чист в ту минуту, клянусь».

Амбивалентность восторженных чувств Подростка не может оправдать его софистики. Это только казалось Подростку, что поведение его было чистым, на самом деле оно было безнравственным, на что и намекает Николай Семенович в своем письме Аркадию Макаровичу как автору записок: «...каждая страница наводит на размышления... например, то обстоятельство, что вы так долго и так упорно держали у себя «документ»...»

Но Достоевский не мог «заставить» Подростка уничтожить письмо вследствие законов «пикареского» повествования. Если б Подросток, солгавши Ахмаковой, придя домой, сжег бы документ, то, очистив себя нравственно, он оборвал бы роман на половине дороги — Достоевский еще не был готов в своем труде к эпилогу.

Промедление и колебания Подростка открыли путь для целой серии необходимых Достоевскому перекатов: Ламберт узнает, что письмо у Подростка; Ламберт вместе с своей любовницей Альфонсинкой опаивают Подростка, выкрадывают у него, мертвецки пьяного, документ; Подросток не знает, что у него в кармане простая бумажка; Ламберт организует засаду против Ахмаковой. Далее следует сцена шантажа, появление Подростка, появление Версилова, спасение Ахмаковой.

«Пикарескная» линия «Подростка» тщательно разработана, указаны все связи и отношения между действующими лицами, прагматически обоснован каждый их поступок, каждый шаг. Протокольно точно сказано, через каких людей, каким образом и с какой целью Подросток обратился к дергачевцам. Названы все лица и обстоятельства, приведшие Подростка от Крафта и Васина к игрокам, спекулянтам, шантажистам и уголовным махинаторам, к почти неизбежным в таких случаях у Достоевского несимпатичным полякам.

Совершенно определительно, без всякой путаницы, шаг за шагом вычерчен сложный путь, каким письмо Ахмаковой попало в руки Подростка. Объяснено добавочными штрихами и добавочными нюансами, каким образом и в какую минуту Ахмакова совершила оплошность и написала свой злополучный документ.

В «пикарескной» линии романа нет столь стойственного Достоевскому рембрандтовского освещения — высвечивания главных деталей, погружения в тень второстепенных. В «пикарескных» пластах романа почти совсем пропадает столь излюбленное Достоевским «вдруг», у его «пикарескных» героев почти нет подсознания, все мотивировки их действий лежат в поверхностно-рассудочной области.

После эпизода, в котором Подросток солгал, что документ уничтожен, Достоевскому понадобилось еще три пятых повествования, для того чтобы довести роман до его развязки. Сто страниц ушло на то, чтобы передать «весь последовавший ужас и всю махинацию фактов», заполнивших три роковых дня, которыми завершаются записки Подростка.

Достоевский, столь великий и гениальный мастер трагических развязок, ведет заключительную «катастрофу» в мелодраматических тонах и в то же время слишком усложненно, чтобы счесть ее правдоподобной и оправданной.

Устроив западню, Ламберт потребовал от Ахмаковой денег, да еще с грязными намеками и двусмысленностями. Катерина Николаевна плюнула ему в лицо. Ламберт выхватил револьвер. Подросток ринулся в комнату, в ту же минуту вбежал и Версиков. Версиков отобрал револьвер у Ламберта и ударил им его изо всей силы по голове. Ламберт упал без чувств. Увидев Версикова,

упала в обморок и Ахмакова. Версилов «схватил ее, бесчувственную, с неимоверною силою поднял ее к себе на руки, как перышко, и бессмысленно стал носить ее по комнате, как ребенка». «В один какой-нибудь миг он лишился тогда рассудка...» Он положил Ахмакову на кровать, «пристально с минуту смотрел ей в лицо и вдруг, нагнувшись, поцеловал ее два раза в ее бледные губы». Версилов навел револьвер в лицо Ахмаковой, Подросток с подоспевшим Тришатовым навалились на него, «но он успел вырвать свою руку и выстрелить в себя. Он хотел застрелить ее, а потом себя. Но когда мы не дали, то уткнул револьвер себе прямо в сердце, но я успел оттолкнуть его руку кверху, и пуля попала ему в плечо». «Впрочем,— тут же оспаривает сам себя Подросток,— настоящего сумасшествия я не допускаю вовсе, тем более, что он и теперь вовсе не сумасшедший».

В итоге настоящей, губительной катастрофы не произошло. Роман завершается необычно для Достоевского, происшествием, из которого все действующие лица вышли сравнительно благополучно — даже «Ламберт исчез в Москву».

В «пикарескной» части романа Подросток проходит школу нравственных искушений, создаваемых разложившимся обществом, деньгами и проснувшимся сексом.

Брошенный в людской водоворот, где все врознь и где каждый руководится правилом «хоть день, да мой», одинокий и неопытный, он не может устоять перед властью заманчивых искушений и припадает горящими устами к каждому предлагаемому ему отравленному напитку. В этой пучине легко было утонуть, и многие молодые люди, ничем не худшие, чем Подросток, пошли в ней ко дну (такие, как Тришатов, как Андреев из ламбертовской шайки). От отчаяния в душе Подростка копится злоба и рождаются безумные анархистские мысли: «...оправдаться уж никак нельзя, начать новую жизнь тоже невозможно, а потому — покориться, стать лакеем, собакой, козьявкой, доносчиком, настоящим уже доносчиком, а самому потихоньку приготавливаться и когда-нибудь — все вдруг взорвать на воздух, все уничтожить, всех, и виноватых и невиноватых...»

Подросток устоял на самом краю бездны. Он прошел «безвредно мимо чудес и чудовищ», он «отверг союз с мерзавцами и победил свои страсти». Однако одно дело

остановиться на краю пропасти, а другое дело воскреснуть для новой жизни, во имя нового идеала или, во всяком случае, во имя поисков нового идеала.

«Подросток» иногда называют романом воспитания — рассказом о том, как Аркадий, пройдя через мытарства и испытания, нравственно закалился и стал человеком, способным выстоять в предстоящих ему жизненных бурях. «Зацепки» для такого жанрового определения, возводящего «Подросток» отчасти к Руссо, имеются в тексте романа.

Однако, чтобы стать романом воспитания, «Подростку» не хватает прежде всего сюжетного времени. За полгода вихревого клубления событий нельзя себя перевоспитать — особенно когда герой вовлечен в них настолько, что не имеет ни часу времени, чтобы остановиться и обдумать себя со стороны.

Подросток переменялся уже после событий, за пределами романа, размышляя задним числом о том, что произошло.

Подросток перевоспитал себя процессом припоминания и записывания: «Кончив же записки,— говорит он,— и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания». За эти строчки уцепился Николай Семенович в своем письме-рецензии: «Твердо верю, что сим изложением вы действительно могли во многом «перевоспитать себя», как выразились сами».

Николай Семенович понимает под перевоспитанием возвращение к обычному житейскому обиходу с его каждодневными тривиальными добродетелями и тривиальными целями. Подросток же имеет в виду совершенно иное — выработку идеала, во имя которого стоит жить и действовать. Смена идеалов произошла у него под влиянием Версилова. «Натура» удержала Подростка на краю пропасти, Версильов же помог ему проложить новый путь. Без Версилова Подросток не дошел бы до сознания высшего долга, не возложил бы на себя обязанности «богатырства».

Верховенствующей сюжетной линией романа оказывается стремление Аркадия постичь внутреннюю сущность отца, стремление узнать его. Выбор модуса поведения в настоящем, выбор пути в будущее зависел для Подростка от того, каким окажется его отец.

В упоминавшейся уже статье «Генезис романа «Подросток» В. Комарович замечает, что в определенный момент сюжетного развития романа Подросток «узнает и находит наконец своего отца, которого так страстно искал до тех пор»¹. Н. Савченко в статье «Как построен роман Достоевского «Подросток» указывает, что Аркадия влечет в Петербург не только «идея», но и «страстное желание узнать правду об отце»². Комментарий к академическому изданию романа Г. Я. Галаган пишет: «В столкновениях Подростка с отцом важен сам процесс узнавания» (XVII, 295). Все это правильно замечено, однако из этих правильных, но попутных, сделанных вскользь наблюдений не извлечены необходимые выводы, которые как бы сами собой напрашиваются. Все писавшие о «Подростке» с принудительной силой подходят к узнаванию³ как жанрообразующему началу в романе и тут же отталкиваются от него назад — очевидно, вследствие непривычности использования Достоевским узнавания как эстетической, теоретико-литературной категории.

В. Комарович не замечает жанровой многосоставности романа. Он молчаливо оценивает жанровую многосоставность как ошибку, как порок. Поэтому он видит главную цель своего исследования в том, чтобы доказать художественное единство романа, и это единство создается, по его мнению, вытеснением в процессе писания Аркадия на задний план и заменой его в качестве главного героя Версиловым: «...новый герой (Версилов), — пишет он, — окончательно вытесняет на задний план романа раннего героя (Подростка), основное действие романа сосредоточивается на нем. Это главнейший этап сложения романа». История Версилова и Ахмаковой, «доминирующая в законченном романе, определяет собой самый характер художественного единства этого романа»⁴.

¹ «Литературная мысль», альманах III. Л., 1925, стр. 377.

² «Русская литература», 1964, № 4, стр. 41.

³ О значении сюжетно-эстетической категории «узнавания» см. выше, примечание на стр. 178.

⁴ В. Комарович. Генезис романа «Подросток». «Литературная мысль», альманах III. Л., 1925, стр. 379, 373. См. также его статью «Роман «Подросток» как художественное единство» в книге «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы». Под редакцией А. С. Долинина. Сб. 2. Л., 1924 (на обложке — 1925).

Меж тем главным героем на протяжении всей творческой истории и в самом окончательном тексте романа был и остается Подросток. Это Подростку нужно было во что бы то ни стало узнать Версилова, и в ходе романа он «действительно познал этого человека», а через него «и самого себя». Момент окончательного узнавания превращается в кульминацию и венец всего повествования. Поэтому «Подросток» содержит в себе кроме начатка романа-трагедии и кроме «пикарескного» романа еще и роман узнавания. У Аристотеля узнавание — категория трагедийного сюжета, но мы вполне можем представить себе и роман-узнавание, чему доказательством служит «Подросток».

«Подросток» как роман начинается с трагедийного взлета идеи могущества и власти, «пикарескная» линия снижает его и оттесняет в позитивистские низины. Даже двойничество, даже расколота икона оказываются проявлениями психофизиологии Версилова. Подымает роман вновь на философские высоты и отводит ему законное место в великом пятикнижии Достоевского узнавании.

Роман-трагедия и «пикарескный» роман в «Подростке» вливаются в жанровый поток романа-узнавания, как питающие его струи, как большие притоки в великую реку¹.

Версиров бросил Аркадия еще ребенком, и это была самая глубокая рана Подростка. Версиров стал для Подростка мучительной загадкой. Имя его к тому же сопровождалось множеством порочащих слухов. Он был замешан в компрометирующие скандальные истории, он был выгнан из общества, от него отвернулись законные дети. «Виновен или не виновен Версиров,— мучился Подросток,— вот что для меня было важно... Я непременно должен узнать всю правду в самый ближайший срок, ибо приехал судить этого человека... мне надо было или признать его, или оттолкнуть от себя все».

¹ «Впрочем,— говорит Подросток о «пикарескной» части своих записок,— все, что описывал до сих пор, по-видимому с такой ненужной подробностью,— все это ведет в будущее и там понадобится. В своем месте все отзовется; избежать не умел, а если скучно, то прошу не читать».

Каждый день, каждый час Подросток думал об отце. Процесс узнавания Версилова Подростком и процесс сближения между ними складывался нелегко.

Версиров то ставил Подростка на место, то исповедовался перед ним. Подросток тянулся к Версирову и бунтовал против него. Однако настойчивые устремления Подростка, руководимые любовью, его разыскания, его угадывания, его интуиция, наконец, постепенно пробили броню, которой укрывался Версиров, и рассеяли неблагоприятную атмосферу, сложившуюся вокруг него. Подростку не так-то просто было ориентироваться и верно оценить Версирова в запутанном социальном бытии, где зло рядилось в личину добра, а добро оборачивалось злом. Версиров помог и деньгами, и советом бедной провинциальной девушке, приехавшей вместе с матерью в столицу в поисках спасения от нищеты. Девушка, потерявшаяся в огромном и незнакомом Петербурге, неправильно поняла шаги Версирова — и в отчаянии покончила с собою. Но Версиров ведь в самом деле был не виновен в ее смерти, он ведь в самом деле желал ей помочь.

Сильное впечатление произвел на Подростка отказ Версирова от выигранного по суду наследства в пользу своих конкурентов, князей Сокольских. Выигранный капитал возвращал впавшего в бедность Версирова в привычные для него условия существования. Юридически приговор суда был безупречен, но Подросток доставил Версирову письмо, по которому можно было предположить, что завещатель имел намерение переменить свою волю. Письмо не имело доказательной силы, да и открылось оно уже по окончании процесса. Никто не знал о нем, и Версиров мог просто его уничтожить. Однако он поступил иначе — он признал в полном объеме права своих противников.

«Я остолбенел, — рассказывает Подросток, — но я был в восхищении. По-настоящему, я совершенно был убежден, что Версиров истребит письмо... в самом нутре души я считал, что иначе и поступить нельзя... услышав теперь о подвиге Версирова, я пришел в восторг искренний, полный». С раскаянием и стыдом осудил Подросток свои подозрения, свое недоверие к отцу. Понимание, знание Версирова подвинулось у Подростка сильно вперед.

В произведениях Достоевского огромную роль игра-

ет категория чести. О Версилове было известно, что за границей, в Эмсе, он получил пощечину от молодого князя Сокольского и не ответил на оскорбление вызовом; «напротив, на другой же день явился на променаде как ни в чем не бывало. Тут-то все от него отвернулись...» Прибыв в Петербург, Подросток решил было сам, взамен Версилова, вызвать на дуэль Сокольского, чтобы доказать, что есть еще люди понимающие, что такое честь, чтобы доказать, «что есть существо до того сильно способное чувствовать его обиду, что принимает ее как за свою и готов положить за интересы его даже жизнь свою...».

Но в процессе своих разысканий Подросток узнал, что Версиров ни в чем не был виноват, что он не вызвал оскорбителя на поединок лишь потому, что вел с ним тяжбу и могло создаться впечатление, что он собирався дуэльным выстрелом устранить соперника по наследству. Как только судебное решение состоялось и Версиров отказался от присужденного ему богатства, он по всем правилам дуэльного кодекса послал вызов «гвардии поручику князю Сокольскому». Дуэль не состоялась, противники примирились, поручик принес самые искренние извинения, а Версирову она больше не нужна была. Оказалось, что чувство чести у Версирова было развито в более совершенной и тонкой форме, чем предполагал Подросток.

В процессе присматривания, исследования, анализа и узнавания порочащие Версирова слухи оказывались или недоразумениями, или клеветой, и все выше и благороднее вырисовывался его истинный облик.

Однако Аркадию надо было узнать самое главное: с чего именно начался и как протекал роман Версирова с его матерью, замужней женщиной, не было ли в их связи унижительных моментов, не оскорблял ли каждодневно барин Версиров свою бывшую крепостную, по которой и тайно, и явно ныло сердце Подростка? И еще: как ворвалась в отношения Версирова с его матерью страсть к Ахмаковой, не усугубила ли эта новая любовь еще больше поношение, горе и страдания его матери?

Приехав в Петербург, Подросток увидел двух разных женщин уже по наружности. Стоит отметить, что в описании наружности Софьи и Ахмаковой таится элемент полемики с «Эстетическими отношениями искусства к

действительности» Чернышевского: черты, характеризующие по Чернышевскому красоту светской женщины, Достоевский придал крестьянке Софье, и, наоборот, аристократку Ахмакову он наделил чертами деревенской красавицы. У Софьи, читаем мы в «Подростке», «лицо... было простодушное, но вовсе не простоватое, немного бледное, малокровное. Щеки ее были очень худы, даже ввалились, а на лбу сильно начинали скопляться морщинки, но около глаз их еще не было, и глаза, довольно большие и открытые, сияли всегда тихим и спокойным светом...» Подросток говорит Ахмаковой: «...у вас глаза не темные, а светлые, и только от длинных ресниц кажутся темными. Вы полны, вы среднего роста, но у вас плотная полнота, легкая полнота здоровой деревенской молодки. Да и лицо у вас совсем деревенское, лицо деревенской красавицы... круглое, румяное, ясное, смелое, смеющееся... и застенчивое лицо!» В трактате Чернышевского говорится о плохом кровообращении у светской красавицы, о ее бледности, слабости, худобе, о свежем цвете лица и румянце деревенской красоты, о крепости и плотности ее сложения.

Вернемся, однако, к нашей теме.

Подростка мучительно интересовало, как сблизился Версилов, бывалый светский человек, с молоденькою и неопытною крестьянкою, с молоком матери всосавшей строгие правила патриархальной старины, к тому же только что вышедшей замуж за Макара Долгорукого.

Мать его девушкой красавицей не была, «для просто-го «развлечения» Версилов мог выбрать другую. Чтобы приглядеться к Софье и понять, что она та к а я, мало было смотреть, надо было «сверх того быть чем-то еще одаренным».

Версилов был одним из передовых людей сороковых годов, испытавших на себе в полной мере влияние их идей. «А человеку, который приехал (в свое поместье.— В. К.) с «Антоном Горемыкой», разрушать, на основании помещицкого права, святость брака, хотя и своего дворового, было бы очень зазорно перед самим собою...» Подросток все продолжал приставать, и Версилов «однажды промямлил как-то странно: что мать моя была одна такая особа из незащищенных, которую не то что полюбить,— напротив, вовсе нет,— а как-то вдруг поче-

му-то пожалеешь, за кротость, что ли, впрочем, за что? — это всегда никому неизвестно, но пожалеешь надолго; пожалеешь и привяжешься... и не отвяжешься». Слова были ленивые, как бы уничижительные, но в них таилось что-то очень важное. Подросток еще не во все вник, но понял, что перед ним начала раскрываться история какой-то особенной, необыкновенной любви. «Уже одни размеры, в которые развивалась их любовь, составляет загадку...» Чтение «Антон Горемыки» и «Полиньки Сакс», кипение высоких, гуманных, обновляющих и перевоспитывающих идей не прошло для Версилова бесследно.

Понял Подросток также, что мать его, сохранив всю свою душевную чистоту, полюбила Версилова, «такое совершенно разнородное с собою существо, совершенно из другого мира и из другой земли», нерассуждающей, безоглядной любовью, готовою сию же минуту заплатить за нее гибелью, не требуя ничего в ответ.

Подростка поразила полнота и целостность жертвенности матери. Если б Версиров бросил Софью, она терпеливо перенесла бы свое горе. Софья завоевала верность Версилова особого рода смиренной силой. «Смирение, безответность, приниженность и в то же время твердость, сила, настоящая сила — вот характер твоей матери, — объясняет несколько со славянофильским оттенком Версиров. — Заметь, что это лучшая из всех женщин, каких я встречал на свете. А что в ней сила есть — это я засвидетельствую: видал же я, как эта сила ее питала. Там, где касается, я не скажу убеждений, правильных убеждений тут быть не может, но того, что считается у них убеждением, а стало быть, по-ихнему и святым, там просто хоть на муки... в то же время «она» не поддавалась ни на какую культуру. Они как-то это умеют, а мы тут чего-то не понимаем... Они могут продолжать жить по-своему в самых ненатуральных для них положениях и в самых не ихних положениях оставаться самими собой. Мы так не умеем».

Версиров в рассказе о матери Подростка, о не ей, переходит с местоимения единственного числа на множественное число — о н и х. Подросток не понимает, он нетерпеливо прерывает отца:

«— Кто они? Я вас немного не понимаю.

— Народ, друг мой, я говорю про народ».

Отношения между Версиловым и Софьей скрепляются еще высшим символическим смыслом — в них преломляются взаимоотношения малочисленной гуманной интеллигенции и необразованного пока народа, являющегося, однако, почвой, на которой должно произрасти желанное лучшее будущее. Версилов никогда, даже в самые блаженные свои минуты, не забывает этого подтекста всего, что происходит между ним и Соней, — и Подросток это понял и оценил.

Во всех дальнейших перипетиях романа Подросток уже никогда не забудет милых глаз, тихого взгляда матери. Он может и нагрубить ей, и оскорбить ее, — но он поверил ей навсегда. Он открыл, что мать его любит Версилова неиссякающей, никогда не затихающей, ничем не сбиваемой любовью, что в любви своей она сильнее Версилова, что она любит Версилова и как жена, и как мать. В одну горькую минуту, когда Версилов в очередной раз убежал от Софьи, Подросток сказал:

«— Мама, родная, неужто вам можно оставаться? Пойдемте сейчас, я вас укрою, я буду работать для вас как каторжный... Бросимте их всех, всех и уйдем. Будем одни. Мама, помните, как вы ко мне к Тушару приходили и как я вас признать не хотел?»

— Помню, родной, я всю жизнь перед тобой виновата, я тебя родила, а тебя не знала.

— Он виноват в этом, мама, это он во всем виноват; он нас никогда не любил.

— Нет, любил.

— Пойдемте, мама.

— Куда я от него пойду, что он, счастлив, что ли?»

Простосердечная, необразованная Соня подымается на ту высшую ступень любви, где Подростку приходится лишь благоговейно склонить голову. И что очень важно, он увидел, что и Версилов знает: любовь Сони — его опора в неудачах, в горестях, в тоске, в несчастье. На холдном просторе своей высоты, в одиночестве, Версилов понял, что счастлив и что счастье это ему принесла Соня: «...скитаясь и тоскуя, я вдруг полюбил ее, как никогда прежде...»

Отправляясь в свое последнее странствие, завершающее его историю в романе, Версилов прощается: «Прощай, Соня, я отправляюсь опять странствовать, как уже

несколько раз от тебя отправлялся... Ну, конечно, когда-нибудь приду к тебе опять — в этом смысле ты неминуема. К кому же мне и прийти, когда все кончится?.. к тебе вернусь, к последнему ангелу!»

Эти возвышенные, «лицевые» слова имеют свою оборотную, бытовую сторону, которую хорошо выразила Татьяна Павловна. «Придет, Софья, придет! Не беспокойся! — кричит она, — вся дрожа в ужасном припадке злобы... — Ведь слышала, сам обещал воротиться! дай ему, блажнику, еще раз, последний, погулять-то. Состарится — кто ж его тогда, в самом деле, безногого-то нянчить будет, кроме тебя, старой няньки? Так ведь прямо сам и объявляет, не стыдится...»¹

Подросток услышал и «записал» и слова Татьяны Павловны — узнавание несло ему и горечь, но правда, вынесенная им из разысканий истины о взаимоотношениях между отцом и матерью, оправдывала и его мать, и его отца, Версилова.

Однако оставалась еще страсть Версилова к Катерине Николаевне Ахмаковой, — чтобы вынести окончательный приговор, надо было узнать и объяснить еще и этот пункт.

Мы помним, что Версиров, а в данном случае и Достоевский, считал Софью совершеннейшим типом русской женщины. «Русские женщины, — говорит Версиров Подростку, — дурнеют быстро, красота их только мелькнет, и, право, это не от одних только этнографических особенностей типа, а и оттого еще, что они умеют любить беззаветно. Русская женщина все разом отдает, коль полюбит, — и мгновение, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят. Эти впалые щеки —

¹ Ср. в «Зимних заметках о летних впечатлениях» о жене Гвоздилова, одного из персонажей Фонвизина: «Жена его уж давно не «изрядная, изрядная молодка», как прежде была. Она постарела, лицо ее осунулось и побледнело, морщины и страдания избородили его. Но когда ее муж и капитан лежал больной, без руки, она от постели его не отходила, бессонные ночи над ним просиживала, утешала его, горячими слезами по нем обливалась, своим милым, своим добрым молодцом, своим ясным соколом его называла, удалой солдатской головушкой величала. Пусть это возмущает душу с одной стороны, пусть! пусть! Но с другой стороны: да здравствует русская женщина, и нет ничего лучше ее безгранично-прощающей любви на нашем русском свете».

это тоже в меня ушедшая красота, в мою коротенькую потеху...»

Может показаться, что Достоевский поддался соблазну охарактеризовать главных героинь «Подростка» по григорьево-страховскому принципу: Софья — смиренная, кроткая, Ахмакова — гордая, хищная. Ахмакова вся противоположность Софье, ее красота — красота цветущая и поражающая, у ней «звучный, сильный, металлический» голос. Она не умеет любить беззаветно, она бережет себя. Но когда Версиров говорит ей, что они вместе «одного безумия люди», что в ней гнездятся «все пороки», он тоже ошибается, Ахмакова не входит в галерею inferнальных женщин Достоевского. Скорее она напоминает Анну Одинцову из «Отцов и детей» Тургенева. Ахмакова, как и Одинцова, вдова. Обеих выделяют среди окружающих не светские манеры, а человеческое достоинство, умение подойти к каждому как к равному себе. Ахмаковой нравится Версиров, как Одинцовой нравился Базаров, в ней так же, как и в Одинцовой, таится могущее раскрыться чувство, но и как Одинцова она слишком любит себя, свое спокойствие, чтобы решиться на рискованный шаг. Ахмакова испугалась сильной и тяжелой страсти Версирова, похожей скорее на злобу, как Одинцова испугалась подобной страсти Базарова. «Я жизнь люблю, — говорит Ахмакова, — я за жизнь мою ужасно боюсь. Я ужасно в этом малодушна». «...Да я — самая обыкновенная женщина; я — спокойная женщина, я люблю... Я люблю веселых людей». Ахмакова умна, умнее Одинцовой, она понимает, что общество, в котором она живет, подточено, но она держится этого общества, потому что она любит, как Одинцова, спокойствие, удобства, комфорт, порядок хоть какой-нибудь. «Я знаю, — говорит она, — что в нашем обществе такой же беспорядок, как и везде; но снаружи формы еще красивы, так что если жить, чтоб только проходить мимо, то уж лучше тут, чем где-нибудь». Во имя инерции, во имя спокойной жизни в ее установленных, в ее сохранившихся еще формах она чуть было не вышла за Бюринга.

Вот эту-то женщину полюбил Версиров, полюбил страстную, беспокойную любовью, от безответности, от ревности приписывая ей всякие пороки. Ахмакова понимала это — ведь заметила она Подростку: «Это он только говорил: у него про себя есть другой секрет».

Подросток, как сын, любящий свою мать, как юноша, желающий найти в своем отце всякие совершенства, должен был бы осудить его незаконную, нерасчисленную страсть. Но, следователь и исследователь, он сам влюбился в Ахмакову, сам признал ее совершенство, сам счел ее идеалом, сам готов был целовать место на полу, где она стояла. Уж это одно являлось если не оправданием, то объяснением и извинением отца.

Мало того — Подросток еще глубже разобрался в сплетенном клубке чувств Версилова. Он разглядел, он узнал, что Версильов боролся со своей страстью. Страсть делала Версильова молящим, нищим, а он был горд, страсть делала его рабом, а он хотел остаться свободным.

Версильов никогда не называл свое чувство к Ахмаковой любовью, а фатумом. «И, уж конечно, это был фатум, — резюмирует Подросток. — Он не захотел его, «не захотел любить»... вся душа его была возмущена именно от факта, что с ним это могло случиться. Все-де, что было в нем свободного, разом уничтожилось пред этой встречей, и человек навеки приковывался к женщине, которой совсем до него не было дела. Он не пожелал этого рабства страсти».

Версильов боролся со своими страстями, — и то, что, казалось, должно было оскорбить сыновние чувства, лишь усиливало уважение Подростка к отцу.

Версильов думал освободиться от «фатума» самодисциплиной, монашеской муштровкой, от ожесточения страсть его переходила в ненависть, в желание убить, «истребить» Ахмакову.

Подросток понял больше, чем мог бы понять самый изощренный психолог: сложность и широкость эмоциональной жизни Версильова, непосильная порою борьба его с «фатумом» делала его лучше, благороднее, чище, чем делала бы равномерно-спокойная, ничем не смущаемая, никем не испытываемая любовь к «маме». Борьба с «фатумом» выводила историю страстей Версильова за пределы его индивидуальной биографии, она ставила общий вопрос о соотношении страстей и нравственности, об ответственности человека за его жизненное поведение, о его свободе.

В «пикарескной» части романа Подросток, пройдя через все круги петербургского ада, не погиб безвозвратно, он выбрался из него и вновь увидел над головой звезд

ды. В философско-узнавательном пласте романа Подросток проник в тайны биографии отца, отменил все клеветы, направленные против него, оправдал его, стал гордиться им. Однако Достоевский не мог покинуть повествование и на этой грани. Ведь он писал мирообъемлющий роман, роман о кризисе, который переживали и Россия, и Европа, о перспективе грядущего, стучавшегося в дверь, о выборе программы и пути в мире, стремительно близящимся к финальным катастрофам.

Роман разворачивался так, что сюжетно-фабульного ответа на все эти мучившие героя вопросы не выкристаллизовывалось. Достоевскому не оставалось ничего другого, как ввести все эти высшие проблемы в повествование прямым образом, в форме вопросов и ответов, в форме беседы, диалога. И Подросток, и Версиков отодвигали в сторону все тревожившие их, нерешенные еще насущно-бытийные, прагматические задачи и устремлялись в отвлеченную высь. «Говорили мы во все это время,— вспоминал Подросток,— лишь о самых отвлеченных предметах. И вот этому я удивляюсь: мы только и делали, что говорили об отвлеченных предметах — конечно, общечеловеческих и самых необходимых, но нимало не касавшихся насущного».

Подросток спрашивал, Версиков отвечал,— Подросток признавался, что задаваемые вопросы тревожили его всю жизнь и были для него важнее и его «ротшильдовской идеи» и его приключений в волнах петербургского моря. Мало того — оказывалось, что «очистить» Версикова, восстановить его благородный облик и доверие к нему Подростку необходимо было для того, чтобы он мог задавать свои вопросы и мог бы без зацепок и оговорок прислушиваться к ответам Версикова. «Я тогда его засыпал вопросами,— вспоминает Подросток,— я бросался на него, как голодный на хлеб. Он всегда отвечал мне с готовностью и прямодушно...»

Версиков отвечал не как приверженец какого-либо кружка, а как широко образованный, мыслящий человек, уж во всяком случае прошедший через споры западников и славянофилов, однако не ставший на сторону ни одного направления, а извлекавший необходимое и мудрое из всех знакомых ему учений. Он старался одно время стать догматически верующим христианином, но остановился на деизме как компромиссе или промежуточ-

ном звене между религией и атеизмом: «...вера моя невелика,— говорил он о себе,— я — деист, философский деист, как вся наша тысяча...» Однако Христос ему был необходим не как бог, а как совершеннейший и прекраснейший человек за всю историю человеческого рода, как возвышенный пример: «Я всегда кончал... видением, как у Гейне, «Христа на Балтийском море». Я не мог обойтись без него, не мог не вообразить его...»

«Христом на Балтийском море» Версиров (да и сам Достоевский) называл Христа из стихотворения «Мир» (цикл «Северное море»). В задумчивом полубденье, полусне автору чудится благословляющий Христос, изливающий над миром благие лучи:

О чудо покоя! Как тих этот город!..
А по чистым и гулким улицам
Люди проходят в белых одеждах,
С пальмовой веткой в руке.
И вот, встречаясь, двое
Смотрят в глаза с понимаем
И, дрожа от любви, в отречении сладком
Целуют друг друга в лоб
И взор поднимают
К светилу, сердцу Спасителя,
Что радость и мир, свою красную кровь,
Вниз проливает,
И трижды блаженно они говорят:
«Хвала Иисусу Христу».

Сон, навеянный Версирову картиной Клода Лоррена «Асис и Галатея», родствен полудремотным настроениям стихотворения «Мир». Христос у Генриха Гейне не бог, а идеал все совершенного человека ¹.

¹ В некоторых моментах эмоции, вызываемые образом Христа, по крайней мере в произведениях искусства, у Гейне и Достоевского совпадают. В «Путешествии по Гарцу» Гейне в следующих словах описывает деревянное распятие в церкви св. Стефана в Госларе: «...голова Христа, с настоящими волосами и шипами, с лицом, выпачканным кровью, дает мастерское изображение умирающего человека, но не богорожденного Спасителя. Лишь одно физическое страдание положено резцом в черты этого лица, но не поэзия страдания. Такое изображение подходит более к анатомическому театру, чем к храму божию...» Анна Григорьевна Достоевская рассказала нам о впечатлении, произведенном на Федора Михайловича картиной Гольбейна «Мертвый Христос» (в Базеле): картина «изображает Иисуса Христа, вынесшего нечеловеческие истязания, уже снятого с креста и предавшегося тленению. Вспухшее лицо его покрыто кровавыми ранами, и вид

В отвлеченных философско-этических разговорах с Подростком Версиров не любил развивать свои суждения до конца, он предпочитал «общие афоризмы», потому что не мог остановиться на определенных выводах. «...случись,— говорил он,— что я начну развивать мысль, в которую верую, и почти всегда так выходит, что в конце изложения я сам перестаю верить в излагаемое». Версиров оставлял Подростку и возможность, и необходимость собственных исканий, собственных ответов.

«Из всеобщей политики и из социальных вопросов» Подросток почти ничего не мог извлечь у Версирова, хотя эти-то вопросы больше всего его тревожили. О таких, как Дергачев (то есть об утопистах и народниках-радикалах.— В. К.), Подросток вырвал раз у Версирова «заметку», «что они ниже всякой критики», но в то же время он странно прибавил, что «оставляет за собою право не придавать своему мнению никакого значения».

Подросток не отставал, он допытывался до самого главного — он чувствовал, он знал, что мир на переломе, что зреют гигантские изменения, которые перевернут судьбы не только отдельных людей, но и народов, традиционных религий, да и всего человечества. Версиров неохотно втягивался в обсуждение того, что откроется, когда приподымется завеса будущего,— и все же не устоял перед расспросами Подростка. «О том, как кончатся современные государства и мир и чем вновь обновится

его ужасен. Картина произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный... Когда минут через 15—20 я вернулась, то нашла, что Федор Михайлович продолжает стоять перед ней, как прикованный...» (А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., «Художественная литература», 1971, стр. 165). В «Дневнике» Анны Григорьевны: «...смерть Иисуса Христа, удивительное произведение, но которое на меня просто произвело ужас, а Федю так до того поразило, что он провозгласил Гольбейна замечательным художником и поэтом... Федя же восхищался этой картиной. Желая рассмотреть ее ближе, он стал на стул...» («Дневник А. Г. Достоевской», 1867 г. «Новая Москва», 1923, стр. 366).

В «Идиоте» копия гольбейновской картины висит в квартире Рогожина. По поводу нее между ним и Мышкиным происходит следующий диалог:

«— А на эту картину я люблю смотреть,— пробормотал, помолчав, Рогожин...

— На эту картину! — вскричал вдруг князь...— Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!

— Пропадает и то,— неожиданно подтвердил вдруг Рогожин».

социальный мир, он ужасно долго отмалчивался, но наконец я таки вымучил из него однажды несколько слов», но эти «несколько слов» приобрели в романе первенствующее значение и подняли его на высоту остальных четырех романов из «пятикнижия» Достоевского.

Центростремительные действия Подростка, определяемые его «идеями», бытовые, прагматические поступки отодвигаются в романе далеко на задний план. На разреженной высоте, на которой остались Версиков и Подросток, разворачивается диалог многозначный, но иногда и двусмысленный.

Версиков считает, что мечтой трудящихся (которых, кстати, он не знает) является праздность, он социализм связывает с праздностью, имея в виду, может быть, потребительский и распределительный характер многих утопий.

Идеал утопического социализма выдуман «добродетельными мечтателями», полагает Версиков. Но кто же поведет народы из низменных трясин настоящего в лучшее будущее? — спрашивает Подросток. Кто заменит в России дворянство с его былой руководящей ролью в истории страны?

Версиков не высоко ценит реальное сословное дворянство. В прошлом, может быть, оно и было носителем чести и долга. Однако в связи с поднятием третьего сословия, при уравнении прав чувство долга и чести в нем понизилось. Русское дворянство, полагает Версиков, могло бы остаться высшим сословием при условии отказа от наследственных преимуществ, открыв свободный доступ в свои ряды новых людей, могущих стать хранителями «чести, света, науки и высшей идеи», то есть превратившись в интеллигенцию. «...Я не могу не уважать моего дворянства, — разъяснял Версиков свою точку зрения. — У нас создан веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский, но так как он взят в высшем культурном слое народа русского, то, стало быть, я имею честь принадлежать к нему. Он хранит в себе будущее России...»

Больше всего поражали Подростка беседы с Версиковым о будущности европейской культуры, о революции, которая стоит при дверях, о неизбежности «после семидесяти семи поражений» победы «нищих», о том, что

человек никогда не удовлетворится достигнутым. «Обратить камни в хлебы», накормить голодных — великая мысль, «очень великая, друг мой, очень великая, — говорит Версиров Подростку, — но не самая; великая, но второстепенная, а только в данный момент великая: наестся человек и не вспомнит; напротив, тотчас скажет: «Ну вот я наелся, а теперь что делать?» Вопрос остается вековечно открытым».

Версиров исходил из ошибочной предпосылки (которую разделял на Западе и Гейне), что социализм и социалистическая революция несут с собой удовлетворение одних только материальных нужд обездоленных, что они оставляют открытой проблему нравственного и культурного обновления человечества. Однако он все же не уклонялся, в отличие от «социалистов чувства», социалистов на словах, от ясного признания необходимости перераспределить богатства, прежде всего накормить голодных, одеть и обуть раздетых и босых.

При оценке речей Версирова не следует забывать, что творец образа Достоевский не проводил существенной грани между существовавшим уже марксизмом и утопиями сороковых годов, носившими очень часто распределительский и даже евангельско-потребительский характер. Достоевскому, а следовательно и Версирову, была недоступна производственно-творческая сторона научного социализма, и в этой связи критика Версировым отождествления мечты о счастье с эстетически приукрашенной праздностью приобретает и свое место, и свое значение.

С наибольшей глубиной и поэтичностью раскрывается Версиров перед Подростком в известном уже нам рассказе о «золотом веке», о сне, приснившемся ему в связи с картиной Клода Лоррена «Асис и Галатей».

Достоевский видел то, что ему нужно было видеть, то, что укладывалось в его философско-художественные замыслы и окрыляло его творческую фантазию. «Асис и Галатей» Клода Лоррена сама по себе не такая уже радостная картина, чтобы отождествить ее с мечтой о «золотом веке». Описанию Версирова соответствуют левая и центральная часть картины, правая же часть ее мрачна и трагична. В правой части ревнивый циклоп уже подкатывает к краю затененной горы тяжелый обломок скалы, чтобы обрушить его на влюбленных друг в друга

Асиса и Галатею — и задавить их. Картина Клода Лоррена соответствует мифу, истолкование, вложенное в уста Версилова, — замыслу Достоевского. А может быть и так — грозный и трагический мотив, присутствующий в картине, подсознательно подтолкнул Достоевского (а следовательно, и Версилова) к мыслям о конце европейской культуры, о закате Запада, столь распространенным в некоторых кругах европейской и русской интеллигенции, начиная с Джона Стюарта Милля. Прекрасен закат, радостны люди, мир и всечеловеческая любовь царит на земле. «...и вот, друг мой, — говорит Версильов, — и вот — это заходящее солнце первого дня европейского человечества, которое я видел во сне моем, обратилось для меня тотчас, как я проснулся, наяву, в заходящее солнце последнего дня европейского человечества! Тогда особенно слышался над Европой как бы звон похоронного колокола. Я не про войну лишь одну говорю, и не Тюльри (т. е. не про франко-прусскую войну и Парижскую коммуну. — В. К.); я и без того знал, что все пройдет, весь лик европейского старого мира — рано ли, поздно ли». И тут Версильов подымается до высшей точки своего мировоззрения, своих мечтаний, своей проповеди: «...но я, как русский европеец, не мог допустить того... как носитель высшей русской культурной мысли, я не мог допустить того, ибо высшая русская мысль есть всепримирение идей».

В речи Версилова заключен зародыш пушкинской речи Достоевского, его лебединой песни. Там, в Европе, француз только француз, а немец всего. только немец, «стало быть, никогда француз не повредил столько Франции, а немец своей Германии... Тогда во всей Европе не было ни одного европейца!.. Один я, как русский, был тогда в Европе *единственным европейцем*.

Я не про себя говорю — я про всю русскую мысль говорю». «Я во Франции — француз, — продолжал он, — с немцем — немец, с древним греком — грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я — настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю ее главную мысль. Я — пионер этой мысли»... «Русскому Европа так же драгоценна как Россия; каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. ...О, русским дороги эти старые чужие камни,

эти чудеса старого божьего мира, эти осколки святых чудес: и даже это нам дороже, чем им самим!»

В подтверждение приведу для краткости лишь одну выдержку из «очерка» «Пушкин», произнесенного 8 июля 1880 года в заседании Общества любителей российской словесности.

«Для настоящего русского,— говорил Достоевский в своей знаменитой речи,— Европа и удел всего великого Арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей... О, народы Европы и не знают, как они нам дороги! И впоследствии, я верю в это, мы то есть, конечно, не мы, а будущие грядущие русские люди, поймут уже все до единого, что стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовью всех наших братьев, и в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (12, 389—390).

«Я — пионер этой мысли»,— гордится Версиров. Но и сам Достоевский писал С. А. Толстой, что до него никто не указал на способность Пушкина «перевоплощаться в гении чужих наций» (Письма, IV, 175).

На самом же деле в проповеди и Достоевского, и его героя наличествуют причудливо и мечтательно трансформированные идеи Герцена и Белинского, к тому же с явной подмесью христианского, православного социализма.

В позднейшее время круг мыслей и эмоций, выраженных в образе Версирова, откликнулся в позднем творчестве Александра Блока, особенно в «Скифах». «Ненавидеть интернационализм,— записывал поэт в своем дневнике,— не знать и не чуют силы национальной»¹.

В романе Достоевского лирически-вдохновенная ис-

¹ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. Л., Гослитиздат, 1963, стр. 314.

поведь Версилова смягчена иронией. «Друг мой,— обращается он к Подростку,— я говорю в какой-то странной надежде, что ты поймешь всю эту белиберду». Версилова точат сомнения, действительно ли осуществима его мечта о всемирном «воссоединении идей», но он не хотел падения европейской цивилизации, он мечтал о социальной гармонии, о братстве народов, о главенствующей роли России в обновлении человечества.

Роман узнавания достиг своей вершины. Перед Подростком «выступило убеждение, направление всей жизни» Версилова. «Он захватил и победил мою душу»,— рассказывает Подросток. «...я, наконец, постиг этого человека...» «Он не захотел фатума жизни; ему нужна была свобода, а не рабство... К тому же этого человека я считал проповедником: он носил в сердце золотой век и знал будущее об атеизме».

Достоевский был человеком верующим или, во всяком случае, старался верить в бога, насильно подавляя свои сомнения. Однако в каком смысле Версиров истолковывал атеизм Подростку, можно понять по следующим записям в черновиках: «В нашем обществе, с одной стороны, отчаяние и гной разложения, а с другой — жажда обновления и восторг. Они и бога отвергают религиозно» (XVI, 227). «У них даже отрицание религии возведено в религию. Весь их нигилизм есть только страстная вера... Разумеется, я только про нигилистов говорю, а не про подлецов, промышляющих этой идеей» (XVI, 285). В самом романе Версиров объясняет, что атеизм— «это... первый исполнительный шаг» для осуществления идеала «золотого века» на земле.

Подросток приходит к окончательному выводу, что «таких людей», как Версиров, «надо судить иначе», чем судит их либеральная толпа, «и пусть такова и будет их жизнь всегда... безобразнем было бы то, если б они успокоились, или вообще стали бы похожими на всех средних людей... Похвалы его дворянству... нимало меня не смущали: я осмыслил, какой это был *gentilhomme*; это был тип, отдающий все и становящийся провозвестником всемирного гражданства и главной русской мысли «всесоединения идей». И хотя бы это все было даже и вздором, то есть «всесоединение идей» (что, конечно, немислимо), то все-таки уж одно то хорошо, что он всю жизнь поклонялся идее, а не глупому золотому тельцу».

Версиров указал Подростку на значение Макара Ивановича. «Признаюсь,— говорит Аркадий,— без Версирова я бы много пропустил без внимания и не оценил в этом старике, оставившем одно из самых прочных и оригинальных воспоминаний в моем сердце».

Версиров сознавал свой отрыв от народа, понимал он также, по отдельным случаям и симптомам, что и народ ему не доверяет. От него первого Подросток узнал, что без народа нет настоящего гуманизма,— мысль, предвещающая статью Блока «Крушение гуманизма».

В процессе узнавания Подросток растет духовно и достигает той меры, которая ставит его в один ряд с главнейшими героями романов Достоевского, превращая его в предшественника Алеши Карамазова.

Каждый из разговоров с Версировым приводит Подростка в высокое волнение, он как бы восходит по лестнице узнавания, от ступени к ступени, все выше и выше; перед ним раскрываются «тайны» и уясняются идеи, готовящие его к будущей деятельности, к богатырству. «Мне теперь не нужно мечтать и грезить,— обращается Подросток к Версирову,— мне теперь довольно и вас! Я пойду за вами! — отдаваясь всей душой».

Как мы помним, Достоевский сам отнес Аркадия Долгорукого к хорошо разработанной им серии типов мечтателей. Но те, прежние мечтатели были героями рассказов и повестей. Подросток же стал героем романа, созданного между «Бесами» и «Братьями Карамазовыми». Нет сомнения, что Достоевский не хотел повторять старого, в «Подростке» он хотел показать, как мечтатель превращается в деятельного героя, способного бороться за осуществление идеала, за реализацию мечты (замысел, не удавшийся ему в «Неточке Незвановой»). Но Подростку предстояло стать деятелем, «богатырем» только за пределами романа. В пределах романа Аркадий «...всю жизнь бывал туг на решение», но все же он решения принимал и действовал, хотя иногда с запозданием.

Герой-демиург требовал романной формы, Достоевский и создал Подростку обширное романное обрамление. Однако герой, еще не изживший свою мечтательность, не имел в себе достаточно сил, чтобы стать подлинным Атлантом воздвигаемого романного здания. Достоевский не смог создать в «Подростке» сплошного действия. В романной части узнавания рассказ по мере

приближенья к высшей своей точке все более отрывается от действия и превращается в диалог, в разговоры об отвлеченных предметах, но именно кульминация романа и доказывает, что, вопреки довольно широко распространенному мнению, Достоевскому роман-диалог был совершенно чужд, не свойствен его дарованию, не совпадал с жанровыми особенностями его произведений. Даже в кульминации «Подростка» мы имеем дело не вполне с диалогом, а с расспросами Аркадия и ответами Версилова, что не одно и то же. Диалог предполагает скрещивание мнений, нападение и защиту, логические поражения и победы, осложнения, связанные с подтекстом, с подсознательными мотивами, или даже перерастание одной темы в другую,—в «Подростке» Аркадий интересуется, а Версилов разъясняет, Аркадий узнает и усваивает узнанное. Разговоры обоих героев вне ситуации, вне сюжетного действия, вне их характеров, разговоры сами по себе, может показаться, повисают в воздухе и не создают жанровой определенности¹. Первоначальная «ротшильдовская идея» Подростка в ее чистом виде не могла послужить опорой для романа, не мог бы создать романа и чистый диалог, он мог только формулировать ответы на страстные вопросы Аркадия. Введение «пикарескной» части стало для Достоевского необходимым не только для хождения Подростка по соблазнам, но и для сюжетного построения, долженствующего связать между собой оба крыла романа.

Однако «ротшильдовская», «пикарескная» и узнавательная часть романа не слились между собой воедино, в одну единовременную «пробу»; при чтении явно ощущается некоторая внеположность их друг к другу. В «Подростке» нет настоящего единства, нет столь свойственной другим романам Достоевского пропорциональности и соразмерности частей, создающих их замкнутую целостность. Роман растянут, трагическая взволнованность и торопливость противоречат его временной длительности, и в то же время в нем нет эпического спокойствия, столь необходимого для романа-эпопеи.

Нет в «Подростке» и столь свойственной Достоевско-

¹ «...исповедь Версилова, прекрасная сама по себе, повисает в воздухе» (Е. И. Семенов. Об идейно-эстетических противоречиях романа Ф. М. Достоевского «Подросток». «Русская литература», 1968, № 2, стр. 53).

му закрытой развязки. Даже линия Версилова не имеет в романе конца. Перед смертью Макара Ивановича Версиров говорит о себе: «Вся жизнь в странствии и недоумениях, и вдруг — разрешение... Сегодня — финал последнего акта, и занавес опускается». Но за ночь «с ним опять случился переворот, опять кризис, и это — после вчерашнего-то восторга, умиления, пафоса! Значит, все это «воскресение» лопнуло, как надутый пузырь...» А главное — ведь Версиров так и не указал дороги ни Подростку, ни другим персонажам романа. Его спрашивают: что он подразумевает под словом «великая мысль», которую он всю жизнь проповедует другим? Он отвечает:

«— Право, не знаю, как вам ответить на это... Если я признаюсь, что и сам не умею ответить, то это будет вернее. Великая мысль — это чаще всего чувство, которое слишком иногда подолгу остается без определения. Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескудная и веселая...

— А что же такое эта живая жизнь...

— Тоже не знаю... знаю только, что это должно быть нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное, и до того простое, что мы никак не можем поверить, чтоб оно было так просто, и, естественно, проходим мимо вот уж многие тысячи лет, не замечая и не узнавая».

У Версирова нет никаких ясных программ, он так и не прочертил дороги в будущее, но он подготовил Подростка для будущего, а это немало. Подростку придется самому искать, самому находить и самому действовать — его главный роман впереди, за пределами написанного романа, подобно тому, как главный роман Алеши Карамазова должен был развиться в будущем, за пределами написанных «Братьев Карамазовых».

Любопытно отметить, что у Подростка такая же наружность, как у Алеши Карамазова: «Честный вид и красные щеки», — но главное сходство не в этом: линии всех героев «Братьев Карамазовых» закрываются в романе, только линия Алеши Карамазова остается открытой и требует нового, особого и специального романа.

Достоевский различал в искусстве две ступени — художество в собственном смысле слова, творчество, и ма-

стерство, умение отделать создаваемое здание. Достоевский был и великий художник, и искусный мастер. Он отлично понимал, что три пласта романа с их тремя кульминациями и открытой развязкой, отсылающей к будущему, требуют особо тщательного мастерства. «Я нарочно не опускаю ни малейшей черты...— разъясняет Подросток свою «авторскую» манеру,— потому что каждая черточка вошла потом в окончательный букет, где и нашла свое место...» Достоевский с постоянно бодрствующей настороженностью следит в «Подростке», чтобы были созданы необходимые переходы от одного пласта к другому, чтобы эпизоды из разных пластов были должным образом скреплены между собой, чтобы психология действующих лиц была доведена до полной ясности, чтобы даже выходы подсознания на поверхность были мотивированы. Если во всех других романах Достоевский любит недоговоренность, даже умолчания, памятуя, что высказанное слово серебряное, а невысказанное золотое, то в «Подростке» он все обговаривает, все уточняет, кладет все штрихи, жертвуя, как несколько раз предупреждал, даже художественностью — «сделаю прямое и простое разъяснение,— говорит Подросток,— жертвуя так называемую художественностью, и сделаю так, как бы и не я писал, без участия моего сердца, а вроде бы *entrefilet* (заметка) в газетах». «А теперь весь последовавший ужас и всю махинацию фактов передадим безо всяких рассуждений».

В романе все обосновано — даже если для обоснования приходилось вводить искусственные страницы и натяжки,— но не все понятно даже исследователям, многие из которых не смогли найти принцип построения его сюжетно-фабульного действия и определить его специфические жанровые особенности. Читатель, этот высший судия в искусстве, читает «Подросток» с некоторым усилием. Его утомляют длинноты, ему не хватает вдохновенной концентрации и сосредоточенности, захватывающего единства действия и идеи.

«Подросток» считается пасынком Достоевского, пишет Герик¹, перечисляя список литературоведов, обошедших этот роман полным молчанием, или упоминаю-

¹ Horst Jürgen Gerick. Versuch über Dostoevskijs «Jüngling». München, 1965, S. 23.

щих его вскользь, или использующих лишь отдельные высказывания из него,— литературоведов, считающих, что в «Подростке» нельзя обнаружить ни принципа организации сюжета, ни типологающих жанровых признаков. «При несомненной яркости отдельных эпизодов и философской значительности многих диалогов,— можно привести в подтверждение мнения Герика слова Л. П. Гроссмана,— роман «Подросток» как бы растворяется в лихорадочной смене фактов, заслоняющих от читателей контуры его главного замысла. Ряд оговорок и разъяснений автора... свидетельствуют о напряженных поисках художника, не всегда достигающих намеченных целей, Тургенев... резко осудил этот «хаос»¹.

В опровержение этих широко распространенных мнений Х.-Ю. Герик написал целую книгу, на которую мы здесь несколько раз ссылались. Однако, несмотря на исчерпывающее владение материалом, Герика не удалось доказать высокое совершенство «Подростка», в особенности по сравнению с другими романами Достоевского, возникшими из единой «поэмы»². Но в одном Герик, несомненно, прав: к «Подростку» нельзя относиться как к пасынку Достоевского.

Достоевский отступил от излюбленного им жанра романа-трагедии, однако не перешел ни к традиционному роману-повествованию, ни к пережившему себя семейно-любовному роману, ни к роману-эпопее. «Как ни парадоксально на первый взгляд выглядит это утверждение,—

¹ Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. Сб. «Творчество Достоевского». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 392. См. письмо И. С. Тургенева к Щедрину от 25 ноября (7 декабря) 1875 г. И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в двадцати восьми томах. Письма, т. XI. М.—Л., «Наука», 1966, стр. 164.

² «Подросток» не единственное произведение в русской литературе, в котором сочетание различных жанровых разновидностей не привело к органической целостности. Белинский указывал, что Пушкин в «Полтаве» вознамерился связать в одно романтическую поэму с эпической. Критик считает это «ошибкой». В итоге оказалось, пишет он, что «Полтава» «не производит на читателя того единого, полного, совершенно удовлетворяющего впечатления, которое должно производить всякое глубоко концептированное и строго обдуманное поэтическое творение». Однако, добавляет он, «отдельные красоты в «Полтаве» изумительны... Из всех поэм Пушкина в «Полтаве» в первый раз стих его достиг своего полного развития... явление Петра... изображенное огненными красками, поражает читателя... быстрым холодом вдохновенья...» (В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 412, 417).

пишет Н. Савченко,— роман «Подросток» в композиционном отношении тяготеет к русскому одногеройному роману первой половины XIX века¹. На самом же деле Достоевский создал снова необычайный роман, в котором сплелись разные жанровые начала и в котором все же доминируют перипетии процесса узнавания, создал редкий в жанровом отношении роман узнавания, к слову сказать, весьма соответствовавший настроениям поколения, критически пересматривавшего прошлое и искавшего новых идеалов.

Достоевский не был бы Достоевским, если бы просто заменил одну жанровую разновидность другой, к тому же испробованную предшествующими авторами. «Не делать как другие романисты» (XI, 265),— есть запись у Достоевского. Он и в «Подростке» «не делал» как другие романисты.

«Подросток» занял весьма существенное место в творческой биографии Достоевского. Он знаменовал переход от романов крушения, какими были и «Преступление и наказание», и «Идиот», и «Бесы», к романам надежды. «Подросток» дышит великим сочувствием к юности, к ее способности выстоять в соблазнах быта, в бурях истории, преодолеть недоверие к жизни и осуществить лучший порядок жизни по сравнению с тем, который создали отцы.

Со времени возникновения личного начала перед индивидом всегда стояла и стоит труднейшая задача — как сочетать ограждение своих прав с правами других, таких же личностей, или иначе с надличностными ценностями, без которых не может устоять никакое общество. Макар Иванович поучает Подростка: «...чтобы мир стал самым прекрасным, и веселым, и всякой радости преисполненным жилищем, необходимо человеку «преклониться», невозможно и быть человеку, чтобы не преклониться. Не снесет себя такой человек, да и никакой человек». Поучение это не обязательно толковать в религиозном духе или в юридически-государственном, оно может быть признано и атеистическим сознанием, понимающим, что никакая устойчивость и никакой прогресс в человечестве не могут иметь места без «преклонения»

¹ Н. Савченко. Как построен роман Достоевского «Подросток». «Русская литература», 1964, № 4, стр. 53.

перед высшими социально-нравственными нормами, несмотря на их неизбежную и необходимую историческую изменчивость.

Известна фраза Достоевского из письма к Фонвизинной: «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (Письма, I, 142). Фраза эта цитирована сотни, если не тысячу, раз. Но Достоевскому принадлежат и полярно противоположные слова: «...я знаю,— заготовлена реплика в черновиках к «Бесам»,— что если я уверю через 15 лет в бога, то со мной все равно произойдет ложь, потому что его нет... Нет, лучше пусть я остаюсь несчастен, но с истиной, чем счастливый с ложью» (XI, 306).

Альтернативность этой записи-формулировки из письма к Фонвизинной очевидна. И когда Подросток говорит матери: «Я хочу искренне верить, я только фанфаронил, и очень люблю Христа...», то это означает, что он любит Христа как неверующий, ибо верующий и желающий в иные минуты верить не одно и то же.

Через весь роман проходит стремление узнать, что такое истина. Истина трудна, истина трезва, истина свободна от утешающих, от одурманивающих иллюзий, но она освещает путь. Истина, повторим слова Версилова,— это «первый исполнительный шаг» в деле осуществления реально обоснованного идеала...

Во что уверует Подросток, какую идею выработает он себе взамен «ротшильдовского» мифа, за какие цели он будет богачествовать в неправедном мире, мы не знаем — Достоевский об этом не рассказал. И тем не менее «Подросток» остается оптимистическим романом, ибо каждой страницей своей учит, что искание гармонии между личностью и обществом не безнадежно, какие ошибки и утраты ни пришлось бы пережить в этих исканиях и личности и обществу.

ДОСТОЕВСКИЙ В ТЕАТРЕ И КИНО

ТРАГЕДИЯ ЛЮБВИ В НЕПРАВЕДНОМ МИРЕ



спектакль «Идиот» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского), поставленный Г. Товстоноговым в Ленинградском Большом драматическом театре имени Горького, едва ли не самое выдающееся событие конца нынешнего театрального сезона в Ленинграде. Князя Мышкина вновь сыграл Иннокентий Смоктуновский.

В романах Достоевского есть все, что нужно для инсценировки: они трагичны по своей художественной структуре, заложенные в них конфликты вызывают все обостряющуюся борьбу, приводящую к кульминационной катастрофе; в них действуют натуры исключительные, реализующие свои помыслы и чувства в резких, возбуждающих пристальный интерес поступках; наконец, действие их центростремительно, сосредоточено в кратчайших отрезках времени, что позволяет, как в своеобразной нравственной «аэродинамической трубе», проверить и показать, чего стоит каждое лицо трагедии.

А между тем ставить этого писателя очень трудно. Достоевский обилен, неистощим; центральный конфликт распадается у него на множество подчиненных; главные персонажи отражаются не только в антагонистах, но и в сопутствующих фигурах; Достоевский прибегает к многим страницам текста, чтобы выразить минуты, секунды глубинных переживаний; наконец, идея произведения не сформулирована у него заранее, а складывается в процессе осуществления замысла, иногда неожиданно для него самого. И все это инсценировщик должен втиснуть

в рамки одного спектакля, безжалостно выкидывая из романа-трагедии лица, эпизоды, сцены, сводя многостраничные речи к коротким репликам.

И это еще не все: в романах Достоевского, оказывается, трудно определить, кто является главным действующим лицом (кроме «Преступления и наказания»). В одной распространенной книжке говорится об «Идиоте»:

«Сюжетную основу романа составляет трагическая судьба Настасьи Филипповны. Роль князя Мышкина в этой судьбе велика, но все же не он является носителем движущего начала в развитии сюжета»... История Настасьи Филипповны «и образует непреходящую ценность произведения».

Но стержнем, на котором все держится в романах-трагедиях Достоевского, является конфликт центрального героя с миром, его идеала с несправедливо сложившейся действительностью. Перенесение центра тяжести с Идиота на Настасью Филипповну производит настоящий геологический переворот, разрушающий художественную логику романа.

Товстоногов и в инсценировке, и в театральном воплощении сумел сохранить, несмотря на все издержки, центральное положение князя Мышкина и тем открыл возможность для актеров донести до зрителя смысл романа Достоевского, а не ту или иную смещающую его трактовку.

Но для успеха дела этого было бы мало. Нужен был еще исполнитель, который сумел бы выразить динамическое противостояние героя и мира, сумел бы в своей игре быть иным, чем все другие действующие лица.

Таким исполнителем и явился И. Смоктуновский.

С первого же появления он завоевывает доверие.

Все персонажи в романе (и на сцене), употребляя выражение Щедрина, «плотяные» (от слова «плоть»), все вожделеют денег, карьеры, женского тела, все охвачены судорогами, все кричат, взоры всех нечисты, а то и грозят убийством. И Смоктуновский сразу же показывает, что Мышкин и н о й, чем все, что в нем добро, чистые чувства, что он не эгоист, что он полон сочувствия к другим, что он полон желания всем помочь, всех спасти. Все — и голос, и улыбка, и смешок, и внутренне изящная неуклюжесть, и руки, которые ему как бы некуда девать, и глаза, в которых запрятались точки

грозящего безумия,— все убедительно, все реально, во всем сквозит активная и терпеливая доброжелательность к каждому, кто бы он ни был.

Смоктуновский — Мышкин непосредствен, как ребенок, и в то же время обладает природным чувством собственного достоинства. Достоевский говорит о своем герое:

«В князе была одна особенная черта, состоявшая в необыкновенной наивности внимания, с каким он всегда слушал что-нибудь его интересовавшее, и ответов, какие давал, когда при этом к нему обращались с вопросами. В его лице и даже в положении его корпуса как-то отражалась эта наивность, эта вера, не подозревающая ни насмешки, ни юмора».

Смоктуновский полностью сжился с этой чертой Мышкина, и поэтому внешняя сторона его игры полностью соответствует внутреннему содержанию представляемого им героя. Конечно, в романе Мышкин выступает еще как философ, как проповедник, как апостол, но эта сторона не отражена, да и не могла быть отражена в инсценировке. Но зато в том материале, который вошел в пьесу, Смоктуновский воссоздал образ, полностью удовлетворяющий ожидания зрителей.

Смоктуновский внутренне и внешне настолько совершенен, что лишними оказываются некоторые, к счастью единичные, актерские его «ухищрения»: Смоктуновский — Мышкин слушает шум раковины, трогает блестящий орден на шее у генерала Епанчина; на вечере у Настасьи Филипповны он уверенно садится на самое видное место, между Тоцким и Епанчиным. Но детская непосредственность Мышкина никогда не направлена на вещи, его интересуют люди и только люди; Мышкин может нарушить такт, когда речь идет о высших вопросах, но он всегда скромен, деликатен и верен своей душевной настроенности — у Достоевского князь садится рядом с Настасьей Филипповной.

Внешние «зацепки» Смоктуновскому не нужны. Он и так выходит победителем в самых трудных психологических и философских сценах.

В произведениях Достоевского нередки эпизоды с пощечиной — в «Записках из подполья», в «Бесах». Пощечина — проверка: подпольный человек обнаруживает при этом свою дрянность, Ставрогин — сатанинскую гор-

дость. Смоктуновский правильно ведет роль: его Мышкин удивлен и потрясен полученной пощечиной, он качнулся, как-то вопросительно и беспомощно, неполным жестом развел руки — и овладел собой, не от слабости и не от смирения, а потому, что, согласно его мироощущению, даже подлец Ганя нуждается в помощи.

У Смоктуновского — Мышкина в полном согласии с Достоевским нет брезгливости к людям. Ему все интересно, во всех ему чудятся начатки добра, даже в Фердыщенко с его несообразной фамилией. Он всех готов повести с собой вверх, в царство незапятнанной человечности. Особенно чуток Мышкин к страданиям. Страдающего человека он чувствует издали — и весь сосредоточивается на мысли о нем, о боли его, о необходимости помочь ему. Он только услышал о Настасье Филипповне, он только увидел портрет ее — и сразу же, до самой последней клеточки своего существа понял: она несчастна, она поругана, она надломлена, она уже и сама недобра. Смоктуновский — Мышкин уже не может сосредоточиться над листом бумаги, чтобы продемонстрировать свой почерк, — он постоянно отрывается, глядит в сторону портрета, кружит вокруг него, все разгадывает загадку, как это могло случиться, что красота страдает, и что делать, чтобы вернуть красоте ее великую роль: красота, по Достоевскому, символ гармонии, совершенства, добра.

Мышкин, несмотря на свою болезнь, не аскет и тем более не проповедник аскетизма. Мышкин хочет радости и себе, и еще более другим, он хочет согласия и счастья здесь, на зеленой земле. Смоктуновский это понял и передал. И потому в иные минуты его Мышкин — весь дитя света, веселья, радости. Таков он, когда встречает пришедших навестить его после припадка Епанчину (Н. Ольхина) и Аглаю с сестрами. В такие минуты Смоктуновский — Мышкин особенно привлекателен: вот он приподнялся с постели, устремился навстречу милым ему людям, он как бы озарен золотыми предзакатными лучами, которые так любил Достоевский. Но нет братского счастья в этом мире: черная тень ревности, злобы, эгоизма исходит даже от Аглаи, и озарившееся лицо Смоктуновского — Мышкина гаснет. Он еще не понял, что произошло, он ищет понять, чтобы поправить то, что нельзя уже поправить.

Для исполнителей таких ролей из произведений Достоевского, как Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных», как Алеша Карамазов и как князь Мышкин, существует большая трудность, для некоторых актеров почти неодолимая. Центростремительный вихрь грозных страстей, роковых решений, непоправимых поступков, убийств и самоубийств вовлекает в свое кружение всех других. Идиот и его собратья, скромные и самоотверженные, спешат помочь, но или опаздывают, или ничего не могут поделать — и они остаются долго как бы вне действия. Цепь собственных их поступков прерывается паузами.

Однако персонажи эти, и Мышкин в том числе, менее всего созерцатели. По Достоевскому, они люди активного добра, спешащие вот сию же минуту подать руку погибающим, и актер, забывающий это важнейшее их свойство или не умеющий его выразить, нарушает художественную волю Достоевского, если можно так выразиться.

Смоктуновский превосходно справился с этой объективной трудностью. Его Мышкин на протяжении всего спектакля сохраняет величайшую практическую заинтересованность во всем, что происходит вокруг него. Он всматривается, вдумывается в мотивы действующих лиц, самая фигура его воплощает поглощенность другими и готовность к самоотверженной помощи. Вот он тихо дрожит и плачет от горя, когда Настасья Филипповна (Т. Доронина) бросает все — и княжеский титул, и спокойное богатство — и кидается очертя голову в рогожинский омут. Он горюет не за себя, а за нее, и Смоктуновский это сумел выразить какими-то неуловимыми нюансами. Но горе не парализует его: он догоняет Настасью Филипповну, чтобы быть с нею в трудный час. То же и в сцене двух соперниц — Настасьи Филипповны и Аглаи. Мышкин не созерцатель разыгрывающегося психологического поединка, а участник. Он не бог, он человек, его тянет к Аглае, его душа сложна, в ней переплетается множество мотивов, но он преодолевает себя: спасти Настасью Филипповну нравственно важнее, чем последовать зову Аглаи.

Зримая борьба, происходящая в нем, выражается вниманием, взглядом, оборотом головы, наклоном тела. И то, что Мышкин остается с Настасьей Филипповной,

оказывается не только важнее, но и сценичнее эффектного поединка двух соперниц.

В товстоноговском спектакле психологический поединок между соперницами, столь излюбленный всеми актрисами, играющими Достоевского, отступает на задний план перед диалектической антитезой Мышкин — Рогожин. Так и должно быть по существу дела, и достигается это прежде всего артистическим мастерством исполнителей — И. Смоктуновского и Е. Лебедева, играющего Рогожина.

Мир болен, и то, что он порождает тоцких, епанчиных, иволгиных, фердыщенко, еще не главная опасность. Самое страшное заключается в том, что могучая нутряная сила, носителем которой в романе (и в инсценировке) выступает купец Рогожин, не просветлена, что проявления ее разрушительны, что она не способна к созиданию. Мышкин слишком духовен, ему не хватает земного упора, Рогожин — слишком стихия, только «земляная» почва. Но Мышкин и Рогожин — побратимы: они связаны друг с другом, им не хватает друг друга, они оба должны войти в синтез, смутно грезившийся Достоевскому.

Поскольку речь идет о Рогожине, привычное деление на положительные и отрицательные персонажи теряет значение. Рогожин — великая по природным своим предпосылкам сила, но она искажена темными страстями, развивавшимися вследствие «злого» хода истории и несправедливого общественного устройства. Если бы, как учил Фурье, страсти Рогожина были направлены в добрую сторону, он мог бы стать большим человеком в человечестве.

Рогожин у Лебедева не просто человек, одержимый мгновенно вспыхнувшей, но все разгорающейся неистовой страстью, он не просто ревнивец и ревнивый убийца, — успех Лебедева определяется тем, что он почувствовал и передал со сцены в зрительный зал исходную силу Рогожина. И чем сдержаннее ведет себя Лебедев в трагических эпизодах, тем явственней чувствует зритель пульсирующую, накаленную мощь, которую Рогожин до поры до времени укрощает, но которая прорвется и вырзится уродливо — в ударе ножом.

Превосходна финальная сцена спектакля. Жутка хозяйская методичность, с которой Лебедев — Рогожин

ограждает от внешнего мира доставшуюся ему наконец Настасью Филипповну. Но за деньги можно купить лишь то, что продается. Эгоизм, как бы властен он ни был, может подчинить себе более слабую волю — и только. Любовь не дается насильно, высшую любовь нельзя завоевать одной страстью, самоотверженностью можно «купить» только самоотверженностью. В итоге Рогожин получает лишь мертвое тело Настасьи Филипповны. Он впускает в последние пределы своего страшного «царства», в комнату, где лежит им зарезанная Настасья Филипповна, князя Мышкина. Князь дрожит от страха, от ужаса: его «пришествие» в Петербург окончилось полным провалом, он не спас Настасью Филипповну, он не восстановил человеческого образа в Рогожине, он не помог ни Аглае, ни кому-либо другому из мучающихся в петербургском аду. Но прежде, чем безумие внешнего мира проникнет в его собственную душу и погасит колеблющийся свет его собственного разума, Смоктуновский — Мышкин в последнем трепетном порыве еще обнимает Рогожина и прижимает к сердцу его несчастную голову.

Не будем разбирать все детали спектакля. Есть в нем и неготовые еще моменты, не все исполнители «вытягивают» мысль, заложенную в представляемых ими образах Достоевского. Но все перекрывает главное в спектакле и в особенности поразительное слияние Смоктуновского с Идиотом — самым удивительным героем Достоевского, которого писатель любил больше всех других своих созданий.

«Идиот» — и в романе, и на сцене у Товстоногова — трагедия крушения: крушение терпит евангельская любовь к ближнему как путь преодоления зла и ненависти. Любовь, не противящаяся злу, подставляющая вторую ланиту после того, как удар обрушился на первую, оказывается линией конфликта между прекрасной, нравственно совершенной личностью и миром, в котором царят злато и нож. Злато и нож остаются невыбитыми со своих позиций. Но трагедия, развертывающаяся перед читателем или зрителем романа Достоевского, не безнадежна. Она заставляет искать иных решений, да и сам Достоевский не прекращал до конца своих дней поисков не дававшегося ему положительного решения проблемы обновления. Звезда Полюнь отравила источники вод, мир полон несправедливости и ненависти, но и праведный гнев

во имя счастья людей может также одеться в доспехи, вооружиться мечом и победить. И тогда-то, говоря словами Шекспира, любовь возрастет из ненависти грозной.

1966

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Кара — по-татарски значит черный. Карамазовы — это Черномазовы, чертом мазанные. Достоевский сам указал на семантику, на внутренний смысл выбранной им для своих героев фамилии: в одном месте женщина «из простых» так и именует их всегда — Черномазовы.

Что же такое тогда карамазовщина? Карамазовщина — это разложение и распадение, себялюбие, разврат, цинизм, озверение, умственная и нравственная порча. Достоевский понимал, что в основании карамазовщины лежит социальное неравенство, богатство «десятой доли людей»: «От излишнего скопления богатства в одних руках рождается у обладателей богатства грубость чувств... страшно развивается сладострастие. Сладострастие родит жестокость и трусость... Теряется вера в солидарность людей, в братство их...» (12, 103—104) или, как выражается Федор Павлович Карамазов, образ которого убедительно воссоздан на экране М. Прудкиным: «...всегда есть и будут хамы да бары на свете, всегда тогда будет и такая поломоечка и всегда ее господин...»

В гнилой и в то же время распаленной атмосфере карамазовщины рождаются соперничество отца и сына из-за одной и той же женщины, уверенность в том, что женщину с ее красотой можно купить, борьба из-за денег, буйство, угрозы смертью и, наконец, убийство — убийство отца сыном, потому что Смердяков (в интересном исполнении артиста В. Никулина) ведь тоже сын Федора Карамазова.

В действительности, пораженной болезнью карамазовщины, возникает и идеология, зыбкая и неверная, не умеющая отличить добро от зла, не имеющая идеала. Иван сам не убьет, но он желает, чтобы «обе гадины», отец и сын Дмитрий, пожрали друг друга. Слово влечет за собой дело, Иван говорил — Смердяков убил, и всем помогающий, всюду поспевающий Алеша (артист А. Мягков) не мог остановить убийство.

Роман Достоевского пронизан чувством оскорбленной и потрясенной справедливости, сознанием, что так больше жить нельзя, что обществу, народу нужна новая органическая целостность, что нужно очистить от накипи веков, воскресить каждую человеческую личность.

Перенести весь роман на экран невозможно. Художественное слово — самое могущественное из искусств. Оно не стеснено ни временем, ни объемом, оно может об-сказать все. Несколько дней длится действие «Братьев Карамазовых», почти восемьсот страниц занимает роман, — и в нем нет ничего непроявленного из того, что Достоевскому хотелось бы прояснить. Но в кинематографии встает неумолимое требование пределов. То, что писатель может сказать образным словом, экран должен показать движущимися образными картинками в точно отсчитанные часы.

Фильм о Карамазовых — последнее творческое слово, сказанное большим мастером советской кинематографии, талантливым и темпераментным режиссером И. Пырьевым.

И. Пырьев и объединенный им творческий коллектив не ставили перед собой задачу создать независимый от Достоевского художественный фильм «по мотивам «Братьев Карамазовых». Они хотели именно экранизировать роман, перенести на экран то, что заключено в романе. Но всякий отбор приводит к утратам, всякий отбор подчеркивает значение того, что оставлено.

Что же в фильме утрачено и что в нем подчеркнуто по сравнению с романом?

В юности Достоевский прошел школу ранних утопистов, и полученные уроки навсегда врезались в его художническое сознание. Он видел и изображал мир социальных униженных и оскорбленных, обездоленных и страдающих для него были бедные, женщины и дети. Бедные — это обнищавший штабс-капитан Снегирев, богомольные бабы, дети — это Илюшечка Снегирев, Красоткин и другие, — но как раз именно бедные и дети из фильма удалены. Поэтому оказалась ослабленной социально-философская проблематика и выдвинулась на

передний план тема нравственной природы человека, его предназначения.

В связи с этим наибольшее значение в фильме приобрел образ Дмитрия Карамазова, что предопределено и сценарием, и превосходным исполнением М. Ульянова. Самый внешний облик Дмитрия у артиста верен. Дмитрий недоучка, он походил и в солдатах, он простонароден, несмотря на свое дворянское происхождение и на свой, впрочем, весьма скромный, офицерский чин.

М. Ульянов сумел передать огромный темперамент, лежащий в основании Митенькиной страстной и порывистой погони за земными утехами, его безоглядность и нерасчетливость, его вспыльчивость, привычку давать волю рукам. Препятствия разжигают его нетерпение, он становится страшен. Кажется, вся черная, «земляная» карамазовская сила ушла у Дмитрия в плоть.

Но Дмитрий не исчерпывается одной плотью. В нем вдруг, неожиданно даже для него самого, взрываются и благородные порывы. Он гонится за деньгами не ради них самих, а чтобы немедленно, вот тут же, на месте, осуществить то, что ему захотелось, он щедр, он искренен, он правдив, он может быть великодушен. И когда он говорит о необыкновенной, непонятной и страшной «широкости» человеческой природы, сочетающей в себе идеал Мадонны с идеалом содомским, мы верим Дмитрию — Ульянову. «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей».

Со времени Д. Мережковского слова эти часто воспринимаются как мнение самого Достоевского, как формулировка «экзистенциальной» будто бы сущности человеческой природы, навсегда осужденной метаться между нравственными крайностями, никогда не способной очиститься от скверны, не поддающейся будто бы перевоспитанию и совершенствованию. Но слова эти принадлежат Дмитрию как художественному образу. Достоевский же как творец стоит над своим созданием. Неистребимость добрых начал даже в такой беспорядочной и порочной природе, как Дмитрий Карамазов, свидетельствует о том, что не погиб еще человек, что и в содомской тьме «горит у него сердце, как в юные беспорочные годы». Страсти человеческие могут проявить себя не только во

зле, но и в стремлении к лучшему, в очеловеченной любви и в человеческом братстве. Под грозой несчастья, ложного обвинения и ошибочного приговора Дмитрий очищается, он постигает, что неправду можно побороть — только в том, однако, случае, если каждый возьмет на себя ответственность за все, что делается в мире, ответственность за себя и за других.

Восстановление — «рестаурация» — гуманистической сущности человеческой природы в Дмитрие связано с преображением его вожделений в истинную любовь к Грушеньке.

Грушеньку в фильме играет Л. Пырьева. Играть женские роли из романов Достоевского труднее, чем мужские. Героини Достоевского живут в сфере эмоций. Их идея не высказана прямыми словами. Их страдания — обвинительный акт против тех, кто заставляет их страдать. Поругание их красоты вопиет против уклада, в котором красота превращена в товар. В то же время красота «великая сила», в красоте отблеск идеала.

Исполнительнице роли Грушеньки необходимо сделать наглядно убедительным, почему вокруг нее завязалась страстная круговерть, которая перенесена из романа в фильм, необходимо передать горечь, пылкость, тоску по чистоте и тоску по избраннику, достойному вечной женской верности, — и все в стремительных переходах разнонаправленных чувств, не только в сцене с Катериной Ивановной (актриса С. Коркошко), но и в отношениях с Дмитрием и Алешей. С этого уровня или с этой отправной линии ей еще нужно выразить, как в обманутой, изверившейся женщине просыпаются и надежда, и терпение, и упорство, и вера. Роль Грушеньки должна быть сыграна не слабее роли Дмитрия. И в гордой, недоброй, страстной и своевольной Грушеньке оживает человек. В нравственном воскресении Грушеньки, как и в нравственном воскресении Дмитрия, Достоевский выразил надежду на человека. Но Грушенька на экране заметно «отстает» от того, как она дана в романе. В фильме главенствует Дмитрий — Ульянов.

И в романе, и в фильме большое сюжетное и смысловое значение приобретает кутеж в Мокром. «Скоромная и разнузданная» попойка — по контрасту — усиливает значение нравственного выздоровления и светлого сближения Дмитрия и Грушеньки. «Что нам деньги? — гово-

рит Грушенька Дмитрию.— Мы их и без того прокутим... А мы пойдем с тобою лучше землю пахать... Трудиться надо, слышишь? Алеша приказал. Я не любовница тебе буду, я тебе верная буду, раба твоя буду, работать на тебя буду».

В романе «гуляют» деревенские «девки» и «мужики». В фильме они заменены цыганами. Но и в русской народной пляске, и в русских народных песнях есть и удаль, и разгул, и отчаяние, и тоска, и упоительное ожидание лучшего. Замена «девок» и «мужиков» цыганами вносит в сюжет экзотическую ноту — лучше бы ее избежать.

В романе центр тяжести философской проблематики приходится на долю Ивана Карамазова. Иван не атеист, он не отрицает существование бога, но он отвергает мир, так как он «создан» богом. Он возлагает ответственность за страдания людей, за мучения ни в чем не повинных детей, за кровь, которой пропитана земля от коры до самого центра, на бога, на его законы, на его «премудрость». Отрицание Ивана не идет до конца. Он не может себе представить объективную и всеобщую справедливость, которая имела бы своим источником не божество, а самих людей, и тем не менее была бы основой совести, вела бы к ясному различению добра и зла и служила бы источником воодушевляющего идеала.

Ивана играет К. Лавров. Нельзя не отметить его исполнительского мастерства. Особенно убедительны у Ивана — Лаврова рассказ о затравленном помещичьими собаками ребенке и переход от нравственного раздвоения к безумию, к его странным и ошеломляющим показаниям на суде. Однако образ Ивана в целом в фильме снижен, возможно, отчасти уже сценарием. На экране Иван показан больше психологически, как интеллигент, не выдержавший крушения традиционной веры, потрясенный открытием, что Смердяков убил, прямолинейно усвоив его слова о том, что «все позволено». Но в романе Иван мыслитель огромного диапазона, создатель «Легенды о великом инквизиторе», и трагедия его — это трагедия философская, трагедия безоглядного скептицизма: Иван не верит в человека, в людей, а жить только сомнением и отрицанием нельзя. Голый скептицизм, отсутствие положительного идеала ведут к отчаянию, безумию и смерти.

Конечно, бог, о существовании которого спорят в «Братьях Карамазовых», — это бог религии. Но выделение из сложного контекста самодовлеющих кратких реплик: «Есть бог», «Нет бога» упрощает дело. В шестидесятых годах в спорах с Катковым Достоевский выразил мнение, что и при материалистических убеждениях люди могут жить в любви и на нравственных основаниях.

И наоборот. Дмитрий всегда верил в бога — и религия не мешала ему обижать малых мира сего, таких, как бедный и несчастный Снегирев. О народе, о погорелых деревнях, матерях, у которых от голода пересохло молоко в груди, он вспомнил только тогда, когда несправедливое обвинение поставило его самого в положение страдающего народа (в фильме это опущено).

В «Братьях Карамазовых» нашло свое выражение трагическое противоречие всей жизни и всего творчества Достоевского.

Свой идеал Достоевский воплотил в образе старца Зосимы. Зосима, как и церковь, проповедовал бога, утешение, смирение, послушание — все то, что делало Достоевского врагом революционных путей переустройства мира. Но Зосима осуждал «кулака», и «купца», отрицал догмат о первородном грехе, тяготеющем будто бы над каждым человеком, призывал к социальному братству, к созиданию рая на земле, для живых людей, а не для бесплотных душ на том свете. Взгляды эти роднили Достоевского с мечтаниями утопических социалистов, в них выражалось его народолюбие. Для господствующих же все это было нестерпимой ересью. В «еретической кристаллизации» идей Фурье, Жорж Санд, в «злостных» насмешках над изувером Феррапонтом обвинял Достоевского злой церковный ортодокс и народоненавистник Константин Леонтьев. В иные минуты Леонтьев ставил автора «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» в один ряд с «язычниками и мытарями».

Зосима показан на фоне золотых куполов, золотых иконных окладов, в отблесках свечного огня на ликах святых, в сопровождении «типажных» монахов (вещный мир и типы — не только монахов, но и судейских, купцов и т. д. — вообще даны в фильме слишком грузно).

Зосима же «еретик» пропадает. И тогда становится недостаточно понятным, зачем он введен в картину.

Коллектив, создавший фильм «Братья Карамазовы» (главный оператор С. Вронский), многого достиг. Менее всего хочу я вселить недоверие к его работе. В фильме есть страсть, он заставляет думать о Достоевском. Но переводить произведения Достоевского на язык кино и театра трудно и очень ответственно, в особенности еще и потому, что наследие Достоевского до сих пор является предметом острых споров всемирного масштаба. Сам Достоевский сказал о себе: «Вы думаете, я из таких людей, которые спасают сердца, разрешают души, отгоняют скорбь? Иногда мне это пишут — но я знаю наверно, что способен скорее вселить разочарование и отвращение. Я убаюкивать не мастер, хотя иногда брался за это. А ведь многим существам только и надо, чтоб их баюкали» (Письма, IV, 4).

Роман «Братья Карамазовы», завершающий творчество Достоевского, нередко пытались представить как книгу, которая укрепляет шатающуюся и падающую религию, а самого Достоевского как ее нового пророка. Но Достоевский не был пророком и вождем, он никого не хотел убаюкивать, не был он также только живописателем необузданных и разрушительных человеческих страстей. Достоевский был гениальным писателем, произведения которого свидетельствовали о тупике, в который зашла капиталистическая цивилизация с ее антигуманистической моралью. Он искал выхода из карамазовской тьмы в светлое будущее, но сам он всеобщего выхода не нашел и не скрывал, что не нашел. Однако в произведениях Достоевского живет предчувствие неслыханных мятежей и невиданных перемен, произведения его тревожили совесть и заставляли искать идеал народного счастья, результат же поисков мог оказаться и оказывался совершенно иным, чем он предполагал.

Хочется, чтобы мы научились понимать Достоевского все верней и верней — во имя торжества правды и справедливости, которые могут быть осуществлены только на пути строительства коммунистического общества.

1969

ОБРАЩАЯСЬ К ДОСТОЕВСКОМУ

Между нами и Достоевским лег опыт истории. Достоевский противоречив, и наследие его расколото противоречиями глубже и разительней, чем наследие Толстого. Однако время показало, что попытки использовать Достоевского в антигуманистических и тем более человеконенавистнических целях терпят крушение.

Современный интерес к Достоевскому ярко проявился в большом количестве экранизаций и инсценировок его произведений. Перед нами три новых спектакля: «Петербургские сновидения» в Театре имени Моссовета, «Идиот» в Художественном театре имени Я. Райниса Латвийской ССР и «Исповедь молодого человека» в Московском театре имени К. С. Станиславского.

В центре «Петербургских сновидений» (инсценировка романа «Преступление и наказание») — проблема совести. Раскольников в исполнении Г. Бортникова мечтатель, добрый и мягкий по своей природе. Фантасмагорическая атмосфера капиталистического города втягивает его в страшный сон: убей эту гадкую старуху ростовщицу, паука, возьми ее деньги, помоги своей семье и другим несчастным. Услужливая мысль подсовывает теоретический софизм: люди делятся на необыкновенных, кому-де все позволено, и на массу, с которой все позволено делать. Он, Раскольников, необыкновенный, единственный — он и убил Алену Ивановну, да и подвернувшуюся некстати сестру ее Лизавету.

После убийства приходит раскаяние. Раскольникова начинает грызть совесть. Страх попасться, мучительный поединок со следователем Порфирием (которого нетрадиционно и очень интересно играет Л. Марков) загоняют Раскольникова в угол. Он ищет сочувствия и любви у Сони Мармеладовой (И. Саввина). Соня особенная: чтобы помочь своей несчастной семье, она приносит в жертву себя, а не другого или другую. Страстное, убежденное воздействие Сони довершает работу совести в Раскольникове.

Большой художник Ю. Завадский выступает в «Петербургских сновидениях» во всей свежести и увлеченности своего дарования. Все в спектакле связано — и колорит, и темп, и игра актеров.

Ни человек, ни общество не могут жить без совести

или вне ее. Однако историко-философская и социально-нравственная трагедия «Преступления и наказания» шире нравственно-психологической драмы, разыгрываемой на сцене Театра имени Моссовета.

Если трагедия Раскольникова — лишь трагедия совести, то как понять, что он, уже дважды убивший, грозит вновь обрушить топор на человеческую голову — пусть голову Свидригайлова! И еще хуже: Раскольников готов воспользоваться самооговором Миколки, он торжествует, что Порфирию придется послать вместо него на каторгу невинного сектанта, пожелавшего «пострадать».

Совість сложными и многообразными скрепами связана с понятием истины и идеала. Достоевский отдавал себе в этом полный отчет. Он писал: совесть «может заблудиться до самого безнравственного... Надо еще непрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения?»¹. Лишенная объективно верного ориентира, совесть может выродиться, по выражению Достоевского, «в ужас». В «Преступлении и наказании» он и показал, до чего может довести человека представление о своем долге, если убеждения его носят извращенный характер.

Таким образом, трагедия Раскольникова подводит нас к оценке идеи, охватившей всю его натуру, как огонь сухое дерево.

Главное в его идее состоит в том, чтобы «царить над людьми» для благой цели, «сгрести их в руки и потом делать им добро». Преступление Раскольникова не минутное наваждение, а продуманная «проба» — годится ли он в единоличные властители, способные облагодетельствовать человечество вопреки воле и желанию масс. Его преступление продиктовано теориями, маниями, веяниями, которые носились тогда в воздухе. Идеи типа раскольниковской проповедовались и на Западе, и у нас в России.

Крушение Раскольникова больше, чем психологическая катастрофа. Пробуждение совести связано с крушением его идеи как антинародной и губительной для

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. I. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб, 1883, стр. 371.

масс, как произвольной и опасной для страждущего мира.

В спектакле «Петербургские сновидения» Раскольников выходит на выдвинутый вперед подиум и признается в своем преступлении. В романе совершается еще и другое: Раскольников пытается покаяться на площади перед народом, который не понимает его. Чуждым народу остается Раскольников и на каторге: на него смотрят как на отщепенца. Таков смысл трагедии, не вынесенный на сцену, таков ее приговор.

После «Преступления и наказания» Достоевский написал роман «Идиот».

Автор сценической композиции и режиссер рижской постановки романа П. Петерсон отнесся к нему как к историко-философской трагедии. Мир «Идиота» тот же самый, что и в «Преступлении и наказании», — рынок, где в вихре грязных страстей и корыстных интриг красота, правда, вера становятся ставкой в игре эгоистических интересов. Мышкин (В. Скулме) не кровопроливец и деспот, как Раскольников, а «положительно прекрасный человек». Он не понимает зла, он радуется каждому человеку, и он убежден, что больной мир можно исцелить любовью и самоотверженной помощью каждому страдальцу. В черновиках сам писатель приравнивает Мышкина к Христу.

Нередко сюжет романа сводится к роковому соперничеству между Рогожиным и Мышкиным из-за Настасьи Филипповны.

Режиссер нового спектакля вывел на подмостки большее количество персонажей, чем это обычно делается. Правда, при этом сократилась и умалилась важная роль Рогожина.

Все на сцене мучаются, все нуждаются в помощи — и старые, и молодые, Настасья Филипповна (В. Артмане) и Аглая (А. Кантане), Ипполит, пропойца Фердыщенко и остальные.

Однако никто не может понять учителя, никто не хочет последовать его учению. Спасительная любовь, принесенная Мышкиным и отвергаемая всеми, становится линией генерального конфликта между ним и разлагающимся обществом, перекрывая все остальные конфликты в трагедии.

Достоевский считал князя Мышкина реалистическим

типом. И в самом деле — как и Раскольников, князь Мышкин не выдуман, он тоже взят из воздуха эпохи, в нем и образ Христа в трактовке христианских социалистов, и упование утопистов на мирное осуществление рая на земле, и фейербаховская религия любви, и собственные представления Достоевского о вкладе русского народа в установление братства и мира на земле, которые, однако, тут же причудливо переплетаются со славянофильскими теориями о соотношении православия и католичества.

Спасительная и освободительная миссия князя Мышкина терпит полное крушение. Мышкин не спас Настасью Филипповну, не просветил темную душу Рогожина, не научил самоотверженности Аглаю, не остановил бессмысленно-человеконенавистнической карусели денег, собственности, эгоистических вожделений. Мир не признал в Мышкине пророка и учителя, мир пошел свойственным ему путем.

Достоевский и в «Идиоте» не может предложить положительных решений. С горечью и болью он вынужден признать всем ходом своего романа, что мир нельзя исцелить только благой вестью, только любовью, сколь бы братски самоотверженна она ни была. Но Достоевский изваял как образец и своему, и грядущим поколениям образ совершенного человека, «тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия», как выразился его политический антагонист Салтыков-Щедрин.

Театр имени Райниса в развязке несколько сместил акценты. Режиссер, видимо, хотел, чтобы зритель унес с собой светозарный образ Мышкина и не сосредоточивался слишком сильно на его гибели, на тьме его безумия, — но тем самым театр ослабил идею трагедии.

«Преступление и наказание» и «Идиот» — романы крушения, в «Подростке», который лег в основу спектакля «Исповедь молодого человека», брезжит надежда. Спектакль, поставленный М. Резниковичем, весьма неровен, но исполнение главной роли молодым артистом М. Янушкевичем несомненная удача театра.

В ничтожном мире в голове Подростка складывается идеал ничтожного величия. Он хочет стать Ротшильдом, чтобы возвыситься над своими мучителями. Подросток наивен, а не испорчен, больше всего жаждет он твердой

земли под ногами, гармонии, общезначимого идеала. Он тревожен, мечется, но в то же время и вдумчив; хочет понять своего отца Версилова, человека, в молодости соприкасавшегося с кругом Герцена. В ходе спектакля Подросток освобождается от бредовых замыслов, он теряет хлипкость и укрепляется в различении добра и зла, он созревает для жизни.

Подросток постигает, что «богатyrство выше всякого счастья». Реплика эта не прозвучала в спектакле, а между тем в ней итог. Не вошел в сценическую композицию и странник Макар Иванович — образ для Достоевского очень важный. Именно под влиянием Макара Ивановича Подросток преодолевает иронический скептицизм Версилова.

Достоевский всю жизнь искал путей к народу. Трагедия его состояла в том, что он искал народ, а находил церковь, что он мечтал о братстве народов, а ударялся в религиозно-националистические крайности. Это было замечено еще Владимиром Соловьевым, философом-идеалистом, другом Достоевского. Но, к сокрушению Соловьева, великий писатель не мог успокоиться у подножия креста и начинал вновь и вновь искать — и тогда он формулировал свой идеал еретическими для церкви словами «рай на земле», «русский социализм», даже «коммунизм» (устаи Макара Ивановича).

Слова эти означали только одно: в противоречиях, зигзагах Достоевский выразил в своем творчестве стремление униженных и оскорбленных к социалистическому переустройству жизни, хотя и не мог объяснить, что такое социализм и какими путями можно достигнуть коммунистического идеала.

Без «богатyrства» нельзя низвергнуть несправедливые обстоятельства, освободиться от застоя вековых и общественных предрассудков. Но в Достоевском мертвое хватало живого — он сам нередко подпадал под власть вековых, застойных религиозных и националистических предрассудков и тогда, порой к своему собственному удивлению, начинал «убаюкивать» покорных и слабых.

Расколотость Достоевского, не утихнувшая в нем до самой смерти борьба «богатyrства» и покорности определяют задачи интерпретаторов его произведений.

В финале «Петербургских сновидений» раскаявшийся Раскольников покорно идет через всю сцену к освещенному огромному распятию, виднеющемуся сквозь прозрачный занавес. Театр превратил в апофеоз скромные строки эпилога, в которых сказано, что Раскольников, полюбив Соню, пришел к заключению, что ее «убеждения», и, может быть, не убеждения даже, а «ее чувства, ее стремления по крайней мере...» должны стать его убеждениями и чувствами, его стремлениями.

Достоевский не рассказал полуобещанной новой повести о перерождении Раскольникова — и ясно, почему. Заблудившийся Раскольников, вернувшись в лоно религии, совершил полный круг, он вернулся к той самой точке, от которой отправился было в свой поход, — он снова стал представителем тех «ординарностей», на спинах которых восходили и восходят наполеоны всевозможных мастей.

Режиссер рижского «Идиота» ввел в спектакль хоры, призванные усилить его театральную выразительность. Музыка для них написал И. Калнинь, но текст их взят из псалтыря и акцентирован религиозно. Если же вдуматься по-настоящему, то «Идиот» — самое богоборческое из всех произведений Достоевского. К «Идиоту», быть может, прежде всего должны быть отнесены слова Луначарского: «У Достоевского внутри живет социалист». Религиозный текст тянет трагедию назад, в глубь времен, к предопределенной фатальности религии. Если уж вводить хоры, то было бы верней найти для них современные слова.

Достоевский — реалист. Развенчание мифов о Наполеоне и новом мессии стало возможным для него потому, что история сама развенчала эти мифы. Она не для того доказала беспочвенность ожиданий спасителя, способного переродить владык и эксплуататоров в любящих братьев, чтобы утешить слабодушных сказкой о боге. История выдвинула на смену отвергнутым мифам научную концепцию коммунизма и миссию рабочего класса, который в союзе со всем обездоленным человечеством способен осуществить идеал справедливости и братства, о чем мечтал великий писатель.

КРУШЕНИЕ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА

В перевернутом, колеблющемся и несправедливом мире нарождающегося капитализма нашел Достоевский героев «Преступления и наказания»; противоречия этого мира писатель сжал в сюжетный клубок своего великого романа.

Режиссер Лев Кулиджанов вывел этот роман на киноэкран. Постановщику, который совместно с Н. Фигуровским является и сценаристом картины, предстояло передать содержание и смысл книги на языке искусства, во времена Достоевского еще не известного, воссоздать в кино образы, уже прочно отложившиеся в восприятии поколений.

В фильме — в точном соответствии с романом — знает, как жить, Лужин. Хватай во всеобщей свалке облюбованный кусок, не отдавай другим; чего не можешь взять — купи, купи все: костюм, жену, мысли, респектабельность...

Тонет, таща на дно всю свою семью, Мармеладов. Он ищет забвения в штофе водки, взывает в тщетной надежде: «Господи, да придет царствие твое».

В бескрайнем и суровом житейском море упорно барахтается Соня. Она не хочет допустить, чтобы голод и чахотка задушили ее сестриц и брата. Соня — вся любовь, вся самоотверженность. В ее худеньком теле живет героическая душа Жанны д'Арк, и страшный хищнический мир виноват в том, что оставил для проявления ее героизма один лишь выход — панель.

В иступленном порыве бежит на улицу Катерина Ивановна. Она ищет справедливости — и получает две копейки милостыни и смерть.

Лужина играет В. Басов, Мармеладова — Е. Лебедев, Сою — Т. Бедова, Катерину Ивановну — М. Булгакова. Направляемые общим режиссерским замыслом, они создают картину кромешного петербургского ада.

Лужин у Басова бездушен, самоуверен, вылощен, хотя на экране ему дана некоторая характерность, в то время как Лужин «серийен», словно только что отчеканенный пятак.

Сонечка Бедовой по-девичьи чиста, несмотря на ужасающую профессию, однако, на наш взгляд, ей порой не-

достаает сдержанного, скромного, но несокрушимого упорства, которым одарил ее Достоевский.

Поклонение богатству как высшему божеству влечет за собой нравственный, по выражению Достоевского, «беспорядок». Капиталистический ад порождает цинизм и отчаяние. Именно цинизм и отчаяние вынес из своего жизненного опыта Свидригайлов. Образ его сложен и не так-то легко поддается раскрытию: Кажется, Е. Копелян — первый актер, понявший, что хотел сказать Достоевский своим Свидригайловым. На сценах под этим именем обычно действует плотный, бородатый мужчина, злодей по амплу, который непонятно почему отпускает попавшую в ловушку Дуню и благотворительствует другим персонажам.

Свидригайлов Копеляна широк, умен, зорок. Он обладает недюжинными духовными возможностями. Но ни во что не верит и делает добро столь же равнодушно, как и зло. Безоглядный, бескрайний скептицизм выжиг дотла его душу.

Самоказнью Свидригайлова Достоевский доказывает, что человек жить без убеждений, без идеала не может.

Центральный образ романа — Раскольников. Для того чтобы разобраться в том, что Достоевский хотел сказать своим произведением, необходимо проникнуть в идею, до исступления увлекшую этого героя и толкнувшую его на обдуманное преступление.

Раскольников не впадает в «отчаяние самое циничское», но он умывает руки, он не желает участвовать в ходе дел мира сего. Он молод и неопытен. Он один. Индивидуалист и волюнтарист, он порвал с передовыми сверстниками своего поколения. Новый порядок вещей он хочет основать на себе самом, на одной своей воле, в противовес и наперекор существующей закономерности. Чтобы доказать себе и другим свое право повелевать людьми, он устраивает «пробу» — убивает ростовщицу Алену Ивановну.

Идея Раскольникова вошла на пропаганде субъективистско-идеалистических теорий «героев и толпы», столь заманчивых для радикальной молодежи, бунтующей в отрыве от масс, от рабочего движения, вне социалистического идеала (что подчеркнуто Достоевским).

Раскольников по-своему типичен — это понял ис-

полнитель роли Г. Тараторкин, в этом «секрет» его успеха.

И внешний облик, и взвинченная сосредоточенность мономана, и отчаянная решимость, с которой Тараторкин — Раскольников убивает вслед за Аленой Лизавету, и психология преследуемого преступника, отстаивающего свой замысел, — все в фильме правдоподобно и близко к Достоевскому.

Однако Тараторкин по сравнению с романом обеднил идею Раскольникова. Его Раскольников злее. У Достоевского он мечтает сделаться одновременно и властителем — Наполеоном — и избавителем-мессией. В фильме же претендует только на роль Наполеона, сверхчеловека, имеющего «право» решать, кому жить и кому не жить на свете.

В сцене убийства Кулиджанов прибегнул к натуралистическому нажиму, которого нет у Достоевского. Очевидно, режиссер хотел напомнить, что убийство есть убийство, потому что в долгих спорах о романе не раз доказывалось, что преступление Раскольникова якобы только символ, что оно носит формальный или даже мнимый характер и что такое отребье в человечестве, как Алена Ивановна, позволительно убить. В одной из рецензий о только что появившемся фильме было даже сказано: «Убивая процентщицу, Раскольников не посягал на человека. Человека он убил случайно — это была сестра старухи Лизавета». Такое мнение неверно по существу, оно вырывает из романа его жало.

Никто сам, по своему произволу, не имеет права ни перед совестью, ни перед законом лишать жизни даже выродившегося человека, подобного Алене Ивановне. И убийство Лизаветы не является случайностью. Раскольников оправдывался тем, что, убив Алену и ограбив, он откроет себе возможность благодетельствовать таким, как Лизавета. Убийство Лизаветы словно молнией осветило казуистичность «добрых замыслов» Раскольникова, софистику его «филантропических» планов. Именно потому и в романе, и в фильме с убийства Лизаветы начинается распад идеи Раскольникова.

Только благодаря объективному моральному крушению своей идеи Раскольников потерпел поражение в

схватке со следователем Порфирием. Не было никаких улик против него, и если б он не был потрясен в самых основаниях надуманных своих убеждений, Порфирий не смог бы прижать его к стене.

Порфирия играет И. Смоктуновский, играет превосходно. В нем есть своеобразная величественность, создающаяся внутренним убеждением в своей правоте. Артист вносит в толкование образа Порфирия философский элемент, подымающий его над Раскольниковым и над всем тем, что происходит в романе. Смоктуновский — Порфирий тверд, последователен, хотя и жалеет заблудившегося, окровавившегося Раскольникова. В его итоговой реплике: «Как кто убил? Да вы и убили, Родион Романыч! Вы и убили-с» — звучит и снисходительность, но такая снисходительность, которая не может позволить себе никаких уступок перед требованиями высшего нравственного закона.

И все же Смоктуновский играет свою роль не по Достоевскому. Порфирий в романе близок к среде, породившей Раскольникова, у Достоевского Порфирий несет в себе что-то бабье и в наружности, и в ухватках. Он защищает эмпирический закон, но и у него нет идеала. У Достоевского победа Порфирия не смягчает отрицательного приговора действительности, вынесенного в романе. У Смоктуновского этот момент остается в стороне.

Однако, несмотря на утраты и сдвиги, быть может, неизбежные при экранизации таких произведений, как «Преступление и наказание», итог в этом фильме близок к итогу романа. «Не ищи решений в этой книге — их нет в ней...» — писал Герцен в предисловии к «С того берега», и слова эти с еще большей категоричностью могут быть применены к роману Достоевского.

Достоевский противоречив. Он думал, что больной капиталистический мир можно вылечить стародавними, консервативными средствами, верой в бога, «отеческим» управлением идеализированной монархии. Но, отвергая реакционные стороны его творчества, мы ценим страстный протест писателя против капиталистического ада, его глубокое сочувствие к униженным и оскорбленным. К лучшим страницам Достоевского принадлежит и роман «Преступление и наказание», который не случайно привлекает внимание и нашего кинематографа.

В этом романе писатель никого не утешает, и менее всего похож он на наивного проповедника, приводящего своего героя к подножию креста, с тем чтобы он вернулся к «нормальному» существованию, как будто бы ничего не случилось. Также нельзя согласиться с тем, что все происходящее в романе — это экстраполяция, «инсценировка» вопреки психопатологического душевного мира Достоевского, как утверждает в некоторых трудах о великом писателе.

Достоевский обвиняет несправедливый и неправедный эксплуататорский мир, но он может предложить только отрицательный ответ на вопрос о том, как бороться с ним. На перекрестке исторических и нравственных дорог писатель указывает, что анархическая доктрина «неучастия», рассыпной анархический бунт против твердынь капитализма ни к чему не приводят...

Таков отрицательный урок Достоевского. Положительный же ответ лежит вне романа. Достоевский и сам это сознавал. «Я убаюкивать не мастер», — говорил он. Положительный ответ на вопросы, оставленные им в романах, принесла история, выдвинувшая учение Маркса как высшее достижение революционного развития человечества.

1970

ПРИЗРАКИ «СЕЛА СТЕПАНЧИКОВА»

Достоевский написал «Село Степанчиково и его обитатели» после каторги, в последние годы своего принудительного пребывания в Сибири и в Семипалатинске. Еще не были созданы ни «Записки из Мертвого дома», ни его великие романы, открывшие новую страницу в искусстве художественного слова. Достоевский как писатель еще был в русле «натуральной школы», или иначе — гоголевского направления в русской литературе.

И Гоголь, и Белинский, и Щедрин не раз называли николаевскую действительность «призрачной». Видимость ее была еще «величественной», она могла еще гипнотически действовать на не проснувшееся человеческое сознание, но внутреннее содержание ее уже истлело.

В пережившей себя николаевской действительности все шло шиворот-навыворот. В этом призрачном мире разыгрывались фантазмагорические истории. Нос (из одноименной повести Гоголя), отделившийся от лица коллежского асессора Ковалева, начинал вести жизнь, ничем не обоснованную его сущностным значением. Ничто, нос, неосторожно отрезанный цирюльником, стал значительным лицом, майором, а настоящий майор, лишенный носа, превратился в нуль.

Такая же, еще вполне гоголевская, призрачная жизнь разворачивается в «Селе Степанчикове» Достоевского, показанная в новом спектакле МХАТа режиссером В. Богомоловым по инсценировке А. Котельщикова.

Призрачная действительность вращается на фиктивной оси: полновластный владелец села, глава дома, кормилец всех проживающих в нем, полковник Ростанев ничего не значит, сам от себя не зависит, — всем заправляет, всеми вертит, как захочет, приживал и ничтожество Фома Фомич Опискин.

Фому Опискина остро и точно играет А. Грибов. На чем основано положение Фомы? Фома вкрался в доверие к матери Ростанева, генеральше Крахоткиной (ее роль превосходно исполняет О. Андровская), он играет на слабостях Ростанева — любящего и почтительного сына. Фома изображает из себя мудреца, образованного человека, проповедника высокой морали, он «сооружает всеобщее счастье». «Я знаю Русь, и Русь меня знает», — повторяет он. Это ханжа и лицемер, это Тартюф. Но Фома не просто вариация мольеровского героя, и Грибов это отлично понял. Тартюф под покровом набожности добивался материальных выгод и любовных успехов. Фома не ищет обыкновенных выгод, он лишен любострастия, он добивается деспотической власти над окружающими. Он и приживал, и шут, и ломака, и ехидна, и фарисей — все эти черты раскрыты Грибовым. Мало того — актер нашел в нем и своеобразного Хлестакова. Фома увлекается, Фому заносит, он переживает.

Прежде всего и больше всего Фоме хочется помыкать людьми. Он мучитель, он находит сладострастие в измывательстве над другими. Немало горького хлеба поел он на своем веку, немало крутых и немилостивых порогов пришлось ему преодолеть — из всего этого он сделал один, свой, мещанский вывод: пришел твой час, над то-

бой издевались, теперь ты издевайся, с тобой обращались как с грязной тряпкой, теперь затирай в ветошку каждого попавшегося на твоём пути. Прежде терпеливый и забытый, он теперь не переносит ни малейшего противоречия.

Грибов шаг за шагом раскрывает эту доминанту образа — в издевательствах над Гаврилой, над Фалалеем, в сцене, когда заставляет величать себя «превосходительством», в усилиях расстроить брак Ростанева с Настенькой и т. д. И все в иудушкиных формах, свойственных именно Фоме Достоевского.

Образ Егора Ильича Ростанева создает в спектакле М. Зимин. Без проникновения в характер Ростанева нельзя понять превращения Фомы в деспотического господина села Степанчиково. Зимин хорошо понял сюжетно-фабульную роль Ростанева, он убедительно раскрыл его психологию. Ростанев необразован, силен, добр, доверчив, уступчив. Он взрослый ребенок, веселый и великодушный. При каждом бессмысленно-неожиданном капризе Фомы он впадает в растерянность, становится как бы глуповатым — и подчиняется.

Однако Ростанев не исчерпывается у Достоевского психологическим объяснением. Писатель придавал образу Ростанева огромное значение, не меньшее, чем образу Фомы. В «Селе Степанчикове», писал он, «есть два огромных типических характера, создаваемых и записываемых пять лет, обделанных безукоризненно...» (Письма, I, 246). В Ростаневе есть своя философская глубина, которой в спектакле не придано достаточного значения. Ростанев простодушен, но он может показаться глуповатым только в психологическом или бытовом плане. Он глуп для окружающих, для таких, как Мизинчиков. На деле он наивен и трогателен. Он умен добротой сердца. Он уверен, что добро побеждает само по себе, одной своей правотой. По сути дела, в Ростаневе воплощено сильное и властное добро, но не осознающее ни своей силы, ни своей власти и потому не способное их применить. Когда Ростанев по прихоти злого Фомы и глупой маменьки готов уступить свою любимую Настеньку другому, в нем проступают черты князя Мышкина («Идиот»), в нем проглядывает возможность будущей трагедии.

Но есть пределы, за которые нельзя переступать.

Добро неразрывно связано с долгом и честью. Когда зарвавшийся Фома оскорбил негодным словом невинную и прелестную Настеньку (Г. Стецюк), Ростанев не выдержал — он схватил его за шиворот и со звоном и грохотом вышвырнул его из своего дома под аккомпанемент нахлынувшей грозы.

Почувствовав обращенные против него силу и власть, Фома изменил тактику. Помятый и мокрый, вернулся он под кров Егора Ильича Ростанева — и сделал хитрый ход: он соединил руки Ростанева и Настеньки, он «соорудил всеобщее счастье»!

Именно поэтому к «Селу Степанчикову» иногда относились как к самому веселому и беспечному созданию Достоевского — и тогда на сцене разыгрывался примирительный финал под рокотание освежительной весенней грозы.

Достоевский писал «Село Степанчиково», будучи еще недавним каторжанином и ссыльным солдатом. Он еще ничего не знал о начавшемся в столицах демократическом общественном подъеме. В «Селе Степанчикове» чувствуется авторский компромисс между взрывчатым художественным замыслом и примирительной нравственной заданностью. Художественный театр довел в теперешней постановке эту нравственную заданность Достоевского до минимума. Мягкие, идиллические краски сняты с финала. Финал спектакля невесел, и гроза, разыгрывающаяся на сцене, не ведет к смягчающей, снижающей суровость комедии развязке. Ростанев получает руку Настеньки, но веселиться-то нечему. Жизнь «Села Степанчиково» осталась по-прежнему под игом безумия. Фома соорудил «всеобщее счастье», — но почему так радуются страшноватая маменька, ее приживалки, монашки? Мгновенная вспышка Ростанева не подорвала деспотизма Фомы. Финал проходит не под знаком Ростанева, не верящего в злого человека, а под знаком громогласной жалобы Фомы: «Я кричу: дайте мне человека, чтоб я мог любить его, а мне суют Фалалея!.. Почему я не люблю человечества? Потому что все, что ни есть на свете, — Фалалей или похоже на Фалалея... Я ненавижу Фалалея, я плюю на Фалалея, я раздавлю Фалалея, и если б надо было выбирать, то я полюблю скорей Асмодея, чем Фалалея!»

Фалалей (ярко созданный А. Борзуновым) — крестья-

янский мальчик, простодушное дитя природы с неиспорченными нравственными устоями. Отречься от Фалалея — это значит отречься от человека вообще, перейти на сторону Асмодея, дьявола, с его бесконечным презрением и ненавистью к человечеству. И здесь-то — и в повести, и в спектакле — звучит приговор человеконенавистнику Фоме, приговор, произнесенный с высоты гуманистического сознания.

Спектакль идет в гоголевском ключе, и это его достоинство. На сцене разворачивается картина совершенно реального, но в то же время как бы фантастического мира. Приходят и уходят персонажи, лишенные духовности, с отяжелевшей, как бы окаменевшей плотью, сохранившей лишь видимость жизни. Появляется «загадочный Коровкин», что-то вроде безвредного Ноздрева (В. Беляков), на помощь которого тщетно надеется Ростанев. В голову богатой Татьяны Ивановны (Т. Ленникова) вселяется бессмысленная в Степанчикове, сумасшедшая мечта об этакой романтической и бескорыстной любви. Персонажи застывают иногда в немых сценах, иногда все вместе проявляют себя в однонаправленных и однозначных движениях, в жестах, лишенных индивидуальной значимости. Особенно выделяются в хороводе живых тел и в то же время мертвых душ Обноскина (А. Георгиевская), ее сын (В. Шиловский), Перепелицына, наперсница генеральши (К. Ростовцева), и хитрый поручик Мизинчиков (В. Невинный).

Евграф Ежевикин освобожден актером Н. Шавыкиным от «достоевщины». Он просто несчастный и приметливый человек, на складе ума которого отложились горестные годы бедственно прожитой жизни. К сожалению, образ племянника Ростанева Сережи в исполнении И. И. Власова представляется мне еще не сложившимся в спектакле.

В финале Невинный — Мизинчиков саркастически смеется — театр выявляет свое отношение к комедии: все, все останется по-старому.

Какие бы попятные движения ни происходили в публицистическом мышлении Достоевского, он как художник накануне завершения сибирского периода своей биографии чувствовал: не вырваться старой России из фантазмагорических снов будничными средствами.

Создавая «Село Степанчиково», Достоевский знал, что действительность, с которой он встретится, вернувшись в Петербург, окажется сложнее, чем та, с которой он расстался после приговора над петрашевцами. Предчувствовал он, вероятно, и то, что обострившиеся противоречия придется ему выразить иными, более трагическими художественными средствами по сравнению с теми, которыми он пользовался раньше.

Театр нашел в комедийно-сатирической вязи событий «Села Степанчикова» предвестие будущих трагических романов Достоевского. И это еще больше повышает значение спектакля.

ОПРОВЕРГНУТАЯ ВЕРСИЯ



1831 году Михаил Андреевич Достоевский, отец будущего писателя, приобрел у П. П. Хотяинцева небольшое и скудное имение Даровое в Каширском уезде, Тульской губернии. Процедура покупки, по-видимому, варьировала процедуру, несколько раз воспроизведенную

Щедриным. Имение сватали «сводчики». Неопытному покупателю показывали все с казовой стороны, демонстрировали достоинства, которых не было, — неприглядная правда выступала наружу, когда было уже поздно что-либо менять.

Одним из самых злых недостатков приобретенного Достоевским «убежища монрепо» была частая чересполосица, втянувшая его в ссоры и тяжбы из-за границ и размеров покупки. Чтобы смягчить разгоравшуюся междоусобицу, пришлось докупить у другого Хотяинцева, А. И., деревушку Черемошню.

Превращение М. А. Достоевского, дворянина по выслуге, в помещного владельца оказалось для него роковым — летом 1839 года он умер, как считается, насильственной смертью.

Версия об убийстве Михаила Достоевского легко воспринималась как достоверная. Ничего экстраординарного в убийстве помещика крестьянами не было. Достоеведам казалось вполне естественным, что в неблагоприятной биографии великого писателя оказался еще один трагический акт. Насильственная смерть отца Федора

Михайловича давала и повод, и возможность для многих заманчивых догадок и обобщений.

Г. А. Федоров, много сделавший для изучения истории семьи и рода Достоевского, художник по первой своей профессии, взглянул на дело непредубежденным глазом¹. Оказалось, что все первоначальные рассказы об убийстве держатся на предположениях, на словах «вероятно», «может быть», на свидетельствах людей третьего поколения.

Г. А. Федоров стал искать документы о смерти Михаила Достоевского. Он обратился в архивы. Документы о смерти Михаила Достоевского нашлись. О чем же они свидетельствуют?

1. Естественный характер смерти М. А. Достоевского (апоплексический удар) был засвидетельствован двумя врачами независимо друг от друга — Шенроком из Зарайска, Рязанской губернии, и Шенкнехтом из Каширы, Тульской губернии.

2. Сомнение в убедительности сделанных заключений выразил некоторое время спустя П. П. Хотяинцев. Однако к властям обратился не сам Хотяинцев, а под его влиянием отставной ротмистр А. И. Лейбрехт. Заявление Лейбрехта повлекло за собой следствие с допросом заподозренных крестьян. Дополнительное следствие подтвердило первоначальные заключения врачей и кончилось «внушением» Лейбрехту.

3. Тогда возникла версия о взятках, затем и данных, чтобы «замазать» дело. Подкупать надо было многоступенчатые медицинские и судебные инстанции в двух губерниях. Все исследователи, включая мемуариста Андрея Достоевского, брата писателя, и современного нам историка литературы В. С. Нечаеву, мобилизовавшую наибольшее количество доказательств в пользу версии об убийстве, считают невозможным, чтобы нищие крестьяне или беспомощные наследники могли повлиять на ход следствия.

4. Остался единственный аргумент в пользу версии о сокрытии убийства. Приговор виновным мужикам повлек бы за собой их ссылку в Сибирь, что лишило бы и так уж разоренное хозяйство Достоевских «живой силы». Бла-

¹ См. его статью «Домыслы и логика фактов». «Литературная газета», 18 июня 1975 г.

горазумные радители наследников предпочли замять дело.

Однако дела ведь не заминали, шли длительные разыскания, затронувшие множество лиц, и крестьян, и дворян, включавшие в себя и очную ставку между Хотяинцевым и Лейбхрехтом. Дело прошло все полагающиеся губернские инстанции.

Смерть Михаила Достоевского явилась для окружающих неожиданностью. Необычайная деталь — тело Достоевского пролежало в поле двое суток, недоброжелательность соседей, вызванная спорностью некоторых владельческих прав по имению, уездная склонность к сплетням — все это не могло не породить множества слухов, догадок, предположений, докатившихся и до детей покойного, из которых, однако, ничто не подтверждается документально.

Любовь Федоровна, дочь писателя, была убеждена, что деда ее убили. Однако страницы ее воспоминаний, посвященные смерти Михаила Андреевича, должны быть скорее отнесены к рассуждениям лиц третьего поколения, чем к подлинным мемуарам. Одно из ее доказательств — Федор Карамазов похож на деда, такого крестьяне не могли не ненавидеть и, вполне естественно, могли и убить. Л. П. Гроссман, биограф Достоевского, понимает, что версия об убийстве только гипотеза. «Но зато, — заканчивает он главу «Убийство отца», — в своем предсмертном романе Достоевский развернул «некролог» отца в потрясающую эпопею греха, пороков и преступлений». Гроссман развивает и обобщает аргументацию Любови Федоровны. Он сочувственно воспроизводит ее слова: «Федор Михайлович всю жизнь анализировал причины этой ужасной смерти...» В примечании в своей книге Любовь Достоевская добавляет: «...оба брата (Федор и Михаил. — В. К.) никогда не вспоминали в своих письмах об отце, вероятно потому, что тема эта была слишком тяжелой». Гроссман осторожно умозаключает: «Знаменитый романист молчал об этом сорок лет»¹.

Однако Федор Достоевский не вовсе молчал о своих родителях, о своем отце. В 1844 году, когда воспомина-

¹ См. Л. Гроссман. Достоевский. «Жизнь замечательных людей». М., «Молодая гвардия», 1962, стр. 42; «Достоевский в изображении его дочери». Госиздат, 1922, стр. 17 (первоначально книга была опубликована в 1920 году в Германии).

ния о смерти отца не потеряли еще своей остроты, он писал мужу своей сестры Варвары Карепину: «Будьте уверены, что я чту память моих родителей не хуже, чем вы ваших» (Письма, IV, 252). В 1876 году Федор Михайлович писал брату Андрею: «Заметь себе и проникнись тем, брат Андрей Михайлович, что идея неперменного и высшего стремления в *лучшие люди* (в буквальном, самом *высшем* смысле слова) была основною идеей и отца и матери наших, несмотря на все уклонения» (Письма, III, 204).

Исследователями и беллетристами скрупулезно собрано все то, что Федор Михайлович назвал «уклонениями» и что в тех или иных пределах в самом деле имело место. Однако цитируемое письмо исключает возможность отождествления Карамазова-отца с отцом Достоевского.

Свою самостоятельную жизнь Михаил Достоевский начал с повторения ломоносовского шага: без средств, без связей, когда и пешком, отправился он из далекой окраины в Москву, чтобы получить образование, чтобы стать врачом. Просвещение не было для него только средством сделать карьеру. Михаил Достоевский был разночинцем верноподданнического толка, но он создал в своей семье атмосферу уважения к науке, истории, литературе. Он дал своим детям прекрасное образование. Стремление в лучшие люди в самом высшем смысле слова — это еще и нравственная характеристика, и нравственная оценка. Если б Достоевский считал, что его отец з а с л у ж е н н о навлек на себя расправу со стороны крепостных мужиков, он, по всей вероятности, действительно промолчал.

В февральский номер «Дневника писателя» за 1876 же год включен очерк «Мужик Марей» (11, 180). Эпизод с мужиком Мареем произошел за восемь лет до смерти отца, когда Достоевскому было девять лет. Мальчику почудился волк, Марей приласкал и успокоил его. Под пером Достоевского эпизод перерос в символическое событие, характеризующее самую сущность русского народа, его глубокую нравственную и изнутри просвещенную человечность, даже с некоторым националистическим «перебором»: у революционеров-поляков, написал Достоевский, не могло быть таких воспоминаний. Мужик Марей был крепостной человек Достоевских. Дожив до 1839 года, он, согласно общепринятой версии, стал бы в

той или иной степени одним из участников убийства. Если б великий писатель с его совестью и правдивостью считал, что мужики убили его отца, он, вероятно, не написал бы очерка о мужике Марее.

Хочу, чтобы меня правильно поняли. Не считаю ни приведенных писем Достоевского, ни очерка о Марее решающими доказательствами, опровергающими версию об убийстве. Но считаю, что нельзя прибегать и к галерее отрицательных образов Достоевского как к уликам, доказывающим, что убийство имело место. Одним текстам Достоевского могут быть противопоставлены другие его тексты, одним образам — другие образы. Надо придерживаться почвы фактов, а факты, их логика, ход следствия заставляют согласиться с Г. А. Федоровым: дело-производство о смерти не было фальсифицировано, Достоевского-отца не убивали, мужики не издевались садистски над его телом, он умер естественной смертью, от кровоизлияния в мозг, в необычно знойный день летом 1839 года.

Факт убийства (теперь мы уже можем писать — много убийства) Михаила Достоевского привлек к себе особое внимание фрейдистов. Для них выход в свет книги Любови Достоевской (в 1920 году) явился драгоценной находкой, настоящим «праздником науки». Из нее то и почерпнули сведения, что отец писателя был зверски умерщвлен. Попутно Любовь Достоевская подала ряд сведений, как бы специально ложившихся в их концепцию: материальное положение отца писателя было далеко не плохим, он владел двумя именьями, из которых одно было родовым, у него был отложен порядочный капитал!

Однако переписка семьи Достоевских свидетельствует о другом: овес продают в объеме 10 четвертей, для немногих коров нет корму, теленка переотправляют в Даровое из Москвы, текущие расходы все время варьируются в суммах 5, 10, 60 рублей ассигнациями, муж посылает жене в деревню гостинец, — «полфунтика чайку», в дворянском, в помещичьем доме было всего шесть ложек (вероятно, серебряных), из которых одна сломанная, и т. д.

Это — экономический уровень, на котором держалось хозяйство и велся быт.

Несмотря на ограниченные средства, отец добивается

поступления Федора в Главное инженерное училище, в привилегированный и аристократический военный «вуз», как мы теперь бы сказали, готовя ему заманчивую карьеру в будущем. Одного не учел Михаил Андреевич — психологического шока социальной травмы, которые должен будет испытать семнадцатилетний юноша, когда он попадет в среду товарищей, таких же юнцов, у которых карманные деньги водились сотнями и тысячами. Сын просит денег — на приличный кивер для царского смотра, на приличный «свой» чай, все в пределах десятков рублей. Отец шлет, но жметя и жалуется, задерживает и уменьшает просимые суммы. Вот, значит, и доказано: отец скуп!

Для психоаналитического вскрытия «эдипова комплекса» Федора скупость отца имеет огромное значение — его чувства к отцу амбивалентны, он любит его, но он и ненавидит его, он желает ему смерти. Семнадцатилетний подросток, живущий в Петербурге, за тысячу верст от Дарового, поглощенный трудной учебой и не менее трудной адаптацией к чуждой обстановке, повинен в убийстве! Он виноват потому, что жаждал убить! Иолан Нейфельд в психоаналитическом очерке «Достоевский» (1923, русский перевод — 1925), опираясь на реальный (мнимо реальный) факт убийства и на «Братьев Карамазовых», пишет: «...тождество писателя с отцеубийцей ясно...» (стр. 33). Даже Раскольников, убивающий Алену Ивановну, это тот же Достоевский, убивающий отца, — скупость старой процентщицы идентифицирует ее с отцом (там же, стр. 79). В книге Доминик Арбан «Les années d'apprentissage de Feodor Dostoievski» («Годы учения Федора Достоевского» — Париж, 1968) переживания Достоевского ассоциируются с состоянием Александра I, давшего согласие на убийство своего отца Павла, благо Федор жил и учился в том самом замке, где императора Павла задушили.

- Факт «соучастия» Федора Достоевского в убийстве своего отца обыгрывается во фрейдистской литературе бесконечно.

- Сам Зигмунд Фрейд считал убийство Михаила Достоевского непреложно установленной истиной. В статье «Достоевский и отцеубийство» (1928) он рассматривает трагическое событие 1839 года как жестокую травму, выявившую и обострившую дремавшие в подсознании

Достоевского «комплексы», описание которых при этом носит фантастически-произвольный характер. У Фрейда, однако, в отличие от его многочисленных последователей, хватило мужества признать, что его теория бессильна проникнуть в проблему художника и сущность искусства. «К сожалению,— пишет он,— анализ (психоанализ.— В. К.) должен сложить оружие перед проблемой художника» — «*Leider muss die Analyse vor dem Problem des Dichters die Waffen strecken*». «Художественное дарование не поддается анализу»,— повторяет он: «...*der unanalysbare künstlerische Begabung*»¹.

В советском литературоведении фрейдизм прямым образом не сыграл почти никакой роли. Он сказался в двух-трех теперь уже забытых и почти не вспоминаемых книгах 20-х годов. Но нельзя упускать из виду, что в зарубежной науке фрейдизм пользуется сильным влиянием, что он образует один из корней экзистенциалистского искусствоведения. Кроме того, фрейдизм нередко сказывается в весьма важных частных суждениях о Достоевском. Отождествление нравственных переживаний Достоевского, вызванных гибелью отца, и Ивана, причастного к убийству Федора Карамазова, восходит к Фрейду и его ученикам. Превращение горестно-эмфатического письма Достоевского-подростка с просьбой о деньгах в симптом конфликта между нуждающимся сыном и скупым отцом, в первоначальное проявление страсти к деньгам, ставшей будто бы одной из неистребимых основ творческой природы писателя, восходит к фрейдизму и экзистенциалистски обоснованному литературоведению.

Дарование Достоевского, однако, проснулось и развилось прежде всего под влиянием противоречивых воздействий идеологической атмосферы сороковых и шестидесятых годов. Писатель хорошо сознавал, что стимулом к творчеству была у него страстно переживаемая и страстно исповедуемая идея. «...в литературном деле моем,— писал он,— есть для меня одна торжественная сторона, моя цель и надежда,— (и не в достижении славы и денег, а в достижении выполнения синтеза моей художественной и поэтической идеи, т. е. в желаннии высказаться в

¹ Sigmund Freud. *Gesammelte Werke*, 14 Band. London, 1948.

чем-нибудь, по возможности вполне, прежде чем умру)» (Письма, II, 175).

Установление истинной причины смерти отца Достоевского — это прежде всего вопрос факта. Однако открытие Г. А. Федорова приобретает и более глубокое значение, потому что не может быть полноценной трактовка наследия художника, которая держится на одном изолированном факте и которая рушится, когда факт оказывается ложным.

Мало того — неудача фрейдизма является здесь и примером, и поучением. Великое искусство синтетично — оно представляет собою единое поле идеала и красоты, правды-истины, правды-справедливости и художественного совершенства. Всякая односторонняя попытка проникнуть в его сущность, в его законы и в его особенности обречена на провал.

ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ ДОСТОЕВСКОГО



1880 году в Москве в торжественной обстановке состоялось открытие памятника Пушкину (работы Опекушина), столь неотделимого сейчас от облика нашей столицы. Средства на сооружение статуи были собраны по подписке. Открытие предполагалось приурочить ко дню рождения поэта — 26 мая. Однако из-за придворного траура правительство распорядилось перенести начало торжеств на 5 июня. Все делегации съехались вовремя, все было готово в срок, и вынужденное промедление усилило напряжение всеобщего ожидания и всеобщего интереса.

Пушкинские торжества призваны были прежде всего воздать должное великому поэту, утвердить на незыблемом и окончательном уже основании национальное и всемирное значение его творчества. В шестидесятых и семидесятых годах общественность несколько охладела к наследию Пушкина. Обычно считалось, что в этом виновата была «левая» критика — прежде всего Писарев и его сторонники. На самом деле немалую роль в «охлаждении» к Пушкину сыграла славянофильская критика. Молодых читателей отдаляли от Пушкина и представители так называемого «чистого искусства», создавшие лживую версию о непричастности поэта к общественно-политическим идеалам.

Столь крупное и необычное для того времени событие не могло уложиться в чисто литературные границы. Голос революционной общественности и революционно-демократической критики не мог, правда, в той политиче-

ской обстановке прозвучать на торжествах. Но устроители вместе с тем приняли меры, чтобы отгородиться от Каткова, наиболее злого идеолога реакции, не брезговавшего ни клеветой, ни доносами, к тому же не раз пытавшегося принизить позицию Пушкина (еще в шестидесятых годах Достоевский подверг уничтожающей критике катковскую оценку «Египетских ночей») ¹. Приглашение на празднества, посланное Каткову как редактору «Московских ведомостей», было демонстративно аннулировано. Правда, Катков как гласный городской думы принял участие в думском обеде в честь Пушкина и даже рискнул выступить на нем с речью. Но когда по окончании своего слова он протянул руку Тургеневу, маститый писатель отвернулся.

Обычное юбилейное велеречие было прервано Тургеневым, который, связывая отношение к наследию Пушкина со сменой эпох в жизни русского общества, одновременно подчеркнул, что муза «мести и печали» Некрасова является закономерной преемницей пушкинской музыки. С точки зрения консервативных и славянофильских слушателей это была неслыханная дерзость, и славянофильско-консервативный лагерь счел, что Тургеневу и его «партии» необходимо дать отпор.

Отпора этого ждали от Достоевского, и, казалось, Федор Михайлович соглашался с отводимой ему ролью. Однако Достоевский всегда был человеком неожиданным и неуправляемым. Готовясь к своей речи, он шел к собственной цели — он вспомнил свою давнюю мечту об объединении в едином синтезе «западников» и «славянофилов», демократов, болеющих за правду и справедливость, и консерваторов, желавших сохранить от напора времени национальную патриархальность. Речь получилась двойственная, но, быть может, именно благодаря этой двойственности Достоевскому удалось слить пушкинский праздник с самыми жгучими вопросами современности.

Русский «страдалец», русский «скиталец» (под этими словами в эпоху «Народной воли» подразумевался и русский народник и русский революционер) не сможет успокоиться до тех пор, пока не завоеует всемирного, всеоб-

¹ См. нашу статью «Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина». «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 112—121.

щего, всечеловеческого счастья — на меньшем «он не мирится», — сказал Достоевский. Слова эти окружали ореолом самоотверженную передовую молодежь, которая отдавала свою жизнь за народ, за правду, за справедливость. Естественно, что они были встречены «безумными аплодисментами». Увлеченная своим восторгом молодежь (да и не только молодежь, но даже искушенный в общественных битвах Глеб Успенский) не заметила прозвучавшего во второй части речи Достоевского призыва к смирению. Зато слова «Смирись, гордый человек» хорошо услышало и оценило консервативное крыло. Оно свело всю речь Достоевского к этому лозунгу и тоже разразилось неистовыми овациями. Создалась мгновенная фикция единения противоположных направлений, а что за сим последовало, хорошо передают воспоминания Александра Амфитеатрова, написанные к 50-летию со дня смерти Достоевского и затерявшиеся в эмигрантской газете «Сегодня», издававшейся в буржуазной Латвии¹.

Амфитеатров и через полвека сохранил наэлектризованное чувство, испытанное им, когда он слушал Достоевского в Дворянском собрании (по-теперешнему — в Колонном зале Дома союзов). Этим объясняется повышенный, почти библейский слог в тех местах, где он касается личности Достоевского, прописная буква в местоимениях, относящихся к великому писателю. Восторженный тон не помешал, однако, точности и даже трезвости воспоминаний Амфитеатрова. Амфитеатров, пожалуй, лучше других мемуаристов воссоздал образ Достоевского — оратора и чтеца. Он превосходно передал атмосферу, созданную речью Достоевского.

Амфитеатров не забыл того, что назавтра все уже разобрали, что мнимое единение враждующих партий в один из самых острых моментов русской истории могло быть только комедией.

По воспоминаниям Амфитеатрова видно, что публика заметила и огорчилась отсутствием на пушкинских торжествах Толстого и Щедрина. Толстой не приехал вследствие переживавшегося им идейного кризиса, а Щедрин потому, что знал, что не сможет сказать того, что хочет сказать. Любопытно отметить: на празднике не было еще и Гончарова — по болезни. Но к началу восьмидесятых

¹ Перепечатана в газете «Литературная Россия», 1965, 2 июля.

годов общественный интерес к Гончарову был, по-видимому, утрачен, и его отсутствия не заметили.

Остается объяснить, почему пушкинская речь Достоевского, несмотря на ее противоречия, была и осталась событием и в русской литературе, и в русской общественной жизни. Потому, что Достоевский с непререкаемой убежденностью и убедительностью показал всенародное и всемирное значение Пушкина; потому, что ему удалось обнаружить органическое единство, существующее между пушкинским идеалом гармонической личности и идеалом братства людей и народов; потому, что положительная сторона речи Достоевского связывает ее с пушкинскими статьями Белинского. Имя Белинского на торжествах произнес один-единственный Тургенев, «западник», противник Достоевского. Но и речь Достоевского полна Белинским. Возвеличивая Татьяну за ее «смирение», Достоевский полемизировал с Белинским; подчеркивая же всемирную отзывчивость Пушкина как залог особой миссии русского народа в среде других народов, он повторял великого русского критика.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Завещано векам	5
Мир Достоевского	12
«Всадник на коне вороном» (<i>Мир в романе «Идиот»</i>)	22
Лебедев и племянник Рамо	
1. Разорванное сознание	64
2. Достоевский и Дидро	71
3. Лебедев и племянник Рамо	76
4. Диалектика и скептицизм	90
5. Проблема художественного времени и идеал	102
Достоевский, Страхов — и Евгений Павлович Радомский	
1. Хвалебная биография и насквильное письмо	119
2. Страхов как прототип Евгения Павловича Радомского	135
3. Отношение Достоевского к Страхову	152
Рассказ «Вечный муж» и поэтика Достоевского	
1. Предыстория	168
2. Трусоцкий	173
3. Вельчанинов	175
4. Узнавание	178
5. «Дуэль»	180
6. Лиза	185
7. Романс Глинки	189
8. Обрыв кульминации	192
9. Рамки повествования	197
А) Ординарность среды и героев	197
Б) Трусоцкий	200
В) Вельчанинов	203
Г) Лиза и Лобов	209
10. Страхов	212
11. Анализ	228
«Подросток»	247

Жанровые особенности романа «Подросток»	291
Достоевский в театре и кино	
Трагедия любви в несправедном мире	332
«Братья Карамазовы»	339
Обращаясь к Достоевскому	346
Крушение Родиона Раскольникова	352
Призраки села Степанчиково	356
Опровергнутая версия	362
Пушкинская речь Достоевского	370

Валерий Яковлевич Кирпотин

МИР ДОСТОЕВСКОГО

М., «Советский писатель», 1980, 376 стр.
План выпуска 1980 г. № 428

Художник *Н. А. Крылов*

Редактор *К. Н. Полонская*

Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*

Техн. редактор *Т. С. Казовская*

Корректор *И. Ф. Сологуб*

ИБ № 1954

Сдано в набор 18.08.79. Подписано к печати 04.04.80.
А 10221. Формат 84×108^{1/2}. Бумага тип. № 1.
Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл.
печ. л. 19,74. Уч.-изд. л. 20,19. Тираж 20 000 экз. За-
каз № 762. Цена 1 р. 50 к. Издательство «Совет-
ский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского,
11. Тульская типография Союзполиграфпрома при
Государственном комитете СССР по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли, г. Ту-
ла, проспект Ленина, 109