

Достоевский в свете исторической поэтики

Задача настоящей работы – представить одну из вершин мировой литературы Нового времени в качестве объекта исторической поэтики средствами типологического анализа. Для этой цели были выбраны романы Достоевского, которые должны предстать не в контексте испытанных их автором «влияний» или сознательных «заимствований», а как итог определенного «стадиального» развития. Предполагается, что в результате должна возникнуть определенная историческая поэтика «наоборот», не от ранних форм к высшим (как в действительности происходило развитие), а от высших к ранним. При этом по существу цель исторической поэтики не изменится, останется прежней. После многочисленных исследований творчества Достоевского, особенно после Б.М. Энгельгардта¹ и М.М. Бахтина², мы знаем, что романы Достоевского сугубо «идеологические», и в этом плане «многоголосие» (в чем Бахтин видит традицию, восходящую к древней мениппее) и следует понимать. Но к этому следует обязательно добавить, что решение героями для себя неких интеллектуальных и моральных проблем составляет высший уровень сюжета и самое важное содержание романов Достоевского. Ивану Карамазову «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»³.

«Предвечные вопросы разрешить, вот наша забота», – говорит Иван Карамазов не только о себе, но вообще о «русских мальчиках» (14:212). Дело идет о таких проблемах, как «есть ли Бог, есть ли бессмертие», есть ли мировая гармония («на нелепостях мир стоит») и следует ли ее оплачивать страданиями невинных, возможна ли мораль без Бога, и т. п. Иван Карамазов заявляет: «Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу» (223). Если нет Бога, то Иван «сейчас бы пошел в атеисты». Без Бога падет нравственность, «всё позволено», «позволительно стать человеко-богом». Все эти цитаты хорошо известны читателям.

Эти «идеи» Иван Карамазов воплощает в фантастической «поэме» о Великом инквизиторе и Христе, в разговорах. Фраза «Кто не желает смерти отца?» (15:117), обнажающая подсознательные интенции, произносится только в приступе сумасшествия.

Иван до конца остается теоретиком и мечтателем, тем «умным человеком», с которым «и поговорить любопытно». «Всё низкое» души Ивана воплощается в образе черта, который является только плодом его расстроенного воображения. Но рядом с этим лишь воображаемым «двойником» имеется реальный «двойник» в лице Смердякова, который совершает гнусное отцеубийство, а затем объявляет Ивана своим идейным вдохновителем и сообщником. И Иван, наконец, признает в нем своего двойника. Всё это очень хорошо известно. Следует отметить, что теории Ивана Карамазова не имеют серьезной личной и социальной почвы, кроме разве принадлежности к тому, что Достоевский в своих романах называет «случайным семейством». Личный элемент, естественно, более отчетливо проявляется в Смердякове – побочном сыне и лакее Федора Карамазова.

Не совсем чистым теоретиком является и Раскольников в романе «Преступление и наказание», действительно убивающий старуху-процентщицу и похищающий ее деньги (хотя тут же ему становится не до этих денег!), мечтающий за этот счет помочь матери и сестре, а может быть, и «посвятить потом себя на служение всему человечеству». Здесь есть и социальная подоплека – условия жизни бедного студента и т. п.: «что за охота всю жизнь мимо всего проходить <...> Да я озлился и не захотел <...> низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят» (6:319,320). То же самое говорит о Раскольникове и Свидригайлов: «Оно тоже, конечно, обидно для молодого человека с достоинствами и самолюбием непомерным знать, что были бы, например, всего только тысячи три, и вся карьера, всё будущее в его жизненной цели формируется иначе, а между тем нет этих трех тысяч. Прибавьте к этому раздражение от голода, от тесной квартиры, от рублища, от яркого сознания красоты своего социального положения, а вместе с тем положения сестры и матери. Пуще же всего тщеславие, гордость и тщеславие...» (378).

Таким образом, Раскольников уже не чистый теоретик и кое в чем, пусть и весьма отдаленно, приближается к Смердякову. Однако, как выясняется, идея, теория для Раскольникова несравненно важнее всего, а «практика» ее только подкрепляет и служит ее своеобразной проверкой. Это всячески подчеркивается. «Кто больше всех может посметь, тот и всех правее!» (321). По словам Свидригайлова, «тут была тоже одна собственная теория, – так себе теория, – по которой люди разделяются, видите ли, на материал и на

особенных людей, то есть на таких людей, для которых, по их высокому положению, закон не писан <...> Наполеон его ужасно увлек, то есть, собственно, увлекло его то, что очень многие гениальные люди на единичное зло не смотрели, а шагали через, не задумываясь. Он, кажется, вообразил себе, что и он гениальный человек» (378). Раскольников и сам говорит, что он хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил, хотел узнать, «вошь ли я, как все, или человек», «Тварь ли я дрожащая или *право* имею» (322). Как и в случае с Иваном Карамазовым, идея вседозволенности связывается с атеизмом, но это выражается в словах не Раскольникова, а Сони Мармеладовой – «от Бога вы отошли» (321). Раскольников равнодушен к украденным деньгам и его интересует проверка, с одной стороны, теории как таковой, а с другой – проверка собственной способности дерзания как некоего «сверхчеловека» (чего не было у Ивана Карамазова). «Тут книжная мечта-с...», – как характеризует преднищанскую теорию Раскольникова Порфирий Петрович. И сам Раскольников восклицает: «Я себя убил, а не старушонку!» и «я не человека убил, я принцип убил <...> эстетическая я вошь» (211).

Все эти цитаты, как и приведенные ранее, хорошо известны и исследователям творчества Достоевского, и простым его читателям. Я только хочу подчеркнуть решительный приоритет теории над практикой у героев Достоевского. Что касается настоящих практиков, вроде Федора Карамазова или Лужина в «Преступлении и наказании», то они у Достоевского являются чисто отрицательными фигурами, способными на подлейшие поступки, вооруженные презренной «арифметикой» (поверхностной логикой), отрицающие Бога и ненавидящие Россию. Последнее откровенно выражает Смердяков, «практический» двойник Ивана Карамазова.

«Практики», по мнению Достоевского, всегда отторгнуты от ценнейшей «живой жизни», которой остаются не чужды «теоретики»-мечтатели – и Иван Карамазов с его «клейкими листочками», и Раскольников с его «только бы жить, жить и жить!». Свидригайлов справедливо рассматривается как своего рода «двойник» Раскольникова, хотя он «человек праздный и развратный», а Раскольникова называет «Шиллером, идеалистом». Свидригайлов сам считает, что «они одного поля ягоды».

То, что на роль «двойника» для Раскольникова выдвигается Свидригайлов, принадлежащий к так называемому «хищному» типу, служит разоблачению, развенчанию «мечтателя» Раскольникова.

Упомянем, исходя из интересующей нас точки зрения, некоторых других героев Достоевского, прежде всего Кириллова в «Бесах», самоубийство которого было исключительно плодом теории, «идеи». В «Подростке» Долгорукий, незаконный сын Версилова, тоже, как известно, имеет свою

«идею». «Моя идея – это стать Ротшильдом, стать таким же богатым, как Ротшильд», – рассуждает герой (13:66), для чего он надеется выработать в себе «упорство и непрерывность», которые уже начал в себе тренировать, хотя до сих пор «не знал практики». Его сугубая «теоретичность» и мечтательность (он сам признает свою «яростную мечтательность <...> вплоть до открытия “идеи”», 73) не имеют ничего общего с буржуазным накопительством. Он заранее, уже в мечтах, отказывается от возможности ростовщичества и хочет по достижении богатства вернуть его обществу. «Тогда – не от скуки и не от бесцельной тоски, а оттого, что безбрежно пожелаю большего, – я отдам все мои миллионы людям; пусть общество распределит там всё мое богатство, а я – я вновь смешаюсь с ничтожеством!» (76). Подросток говорит: «Мне не деньги нужны; даже и не могущество; 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 которым так бьется мир!» (74). При этом Долгорукий заранее отрицает социальные причины, породившие его идею: «ничего байроновского – ни проклятия, ни жалоб сиротства, ни слов незаконнорожденности, ничего, ничего <...> романтическая дама <...> тотчас повесила бы нос...», «Нет, не незаконнорожденность, которую так дразнили меня у Тушара, не детские грустные годы, не месть и не право протеста явились началом моей “идеи”; вина всему – один мой характер» (72). Разумеется, в действительности «характер» его сам есть следствие этих социальных причин, что достаточно отчетливо доказывает вся его история жертвы «случайного семейства». Но, с другой стороны, не забудем, что Достоевский всегда боролся с формулой «среда заела» и делал за всё ответственным прежде всего героя.

Следует отметить и характерный для героев-«теоретиков» у Достоевского индивидуалистический компонент, в том числе и в «идее» Подростка («моя идея – угол», 43; «всё порвать и уйти к себе», 61), акцент на уединении, корреспондирующий с отсутствием любви к людям («с двух лет я стал не любить людей», 72), разумеется, не одобряемый автором. Но надо учитывать, что мечта «стать Ротшильдом», кроме всего прочего, коррелирует не только с обидами незаконного сына – плода «случайного семейства», но и с его молодостью, незрелостью. Запомним упоминание им байронических героев, пусть в плане отрицания, а также восхищение «Скупым рыцарем» Пушкина и, несколько по иному поводу упомянув, – «дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна» (113).

Только что мы упомянули, что «идея» Подростка исключает собственно ростовщичество. Однако черновые материалы Достоевского содержат

вариации на тему «ростовщика с “идеями”». Тема эта отчасти реализована в новелле «Кроткая», рассказывающей историю офицера, отказавшегося от дуэли (казавшейся однополчанам необходимой для поддержания чести полка), обвиненного в трусости и решившего стать ростовщиком из потрясенной гордости. Заметим – опять-таки вовсе не с целью практической, а скорее психологической. Характерно, что он отвергает предположение своей юной жены о мести обществу; сравните эту позицию с утверждением Подростка об отсутствии байронизма и романтической драмы в его «идее». Любопытно, что отказ стрелять на дуэли и уход из полка фигурируют и в романе «Братья Карамазовы» в биографии святого старца Зосимы – параллель, над которой стоит задуматься.

В ключевой для зрелого Достоевского повести «Записки из подполья» герой (сам называющий себя «антигероем», об антигероях речь еще впереди) чуждается «живой жизни» и, хотя не имеет одной какой-нибудь навязчивой «идеи», является не деятелем, а только мыслителем, мечтателем и резонером. В еще более ранних произведениях Достоевского («Хозяйка», «Белые ночи») на первом плане – герой-мечтатель, не-деятель. Заодно отметим достаточную пассивность таких заведомо положительных персонажей, как князь Мышкин, старец Зосима или Макар Долгорукий и т. д.

Здесь необходимо оговориться, что речь у нас пока идет, собственно, еще не о типе героя, а о доминировании мысли и лишь отчасти чувства над действием: мысль – первичное, а действие – вторичное, побочное, часто плод именно мысли, теории, «идеи». И страшные уголовные преступления (отцеубийство, убийство старухи-процентщицы), и самоубийство, и попытки буржуазного накопительства оказываются только побочными продуктами мечтательства.

Различным индивидуалистическим и квазирационалистическим (в конечном счете связанным с атеизмом и отходом от национальной «почвы») идеям и теориям Достоевский, как известно, противопоставляет православие, народную почву, кротость и покаяние, подчинение «живой жизни» и любовь к людям. Но эта борьба идей не только и, может быть, не столько выражается в противопоставлении, спорах, борьбе одних персонажей против других, сколько во внутренних сомнениях, интеллектуальных и психологических кризисах, борьбе внутри мозга и сердца самих «теоретиков», что часто ведет к их разочарованию в собственных «идеях» (те же Иван Карамазов, Раскольников, Подросток Долгорукий и др.).

За собственно интеллектуальным уровнем у Достоевского следует психологический, собственно уровень чувства. Наибольшей психологической цельностью отличаются персонажи крайних полюсов – абсолютно

отрицательные и абсолютно положительные. Большинство персонажей, особенно самые главные (и мужские, большей частью с «идеями», и женские, целиком подчиненные чувству), находятся в состоянии внутренней борьбы, которая происходит в их собственных душах, с чем коррелирует общее представление Достоевского о противоречивости психики его героев, непрерывно раздраемой этой внутренней борьбой, сочетанием прямо противоположных интенций. Отсюда, отчасти, и тяга к «двойничеству», характерная для Достоевского начиная с прямолинейного сюжета «Двойника». Противоречивость связывается Достоевским также и с «широкостью» русской натуры.

В целом, действие в романах Достоевского в значительной мере идет на внутреннем уровне, а внешнее действие в основном от него зависит. И хотя психология героев достаточно тесно связана с социальной почвой, приоритет отдается собственно психологическому уровню (не только «среда заела», а гораздо больше – личный выбор).

Вспомним несколько примеров, подтверждающих сказанное выше об изображении внутренней разорванности и внутренней душевной борьбы, о противоречивости характеров персонажей Достоевского и т. п.

Герой повести «Записки из подполья» говорит о себе: «Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы» (5:100), «какая способность к самым противоречивейшим ощущениям» (127). Эти противоречия доходят до наслаждения страданием, до смешения любви и ненависти и т. п. Раскольников «чувствовал во всем себе страшный беспорядок». «В нем два противоположных характера поочередно сменяются», он, с одной стороны, «угрюм, мрачен, надменен и горд <...> мнителен и ипохондрик», «фантастичен и капризен», а с другой – «великодушен и добр» (6:165–166). Даже князь Мышкин в «Идиоте» – натура несомненно цельная и почти идеальная – признается, что «с двойными мыслями ужасно трудно бороться» (8:258). Женские персонажи в «Идиоте», Настасья Филипповна и Аглая, полны крайних противоречий в чувствах и поступках. В «Бесах» Достоевский говорит об «измученной и раздвоившейся природе людей нашего времени» (10:165). В черновых вариантах о Ставрогине говорится, что он «делает ужасно много штук, и благородных, и пакостных» (11:119). «Князь обворожителен, как демон, и ужасные страсти борются... с подвигом. При этом неверие и мука – от веры» (175). «Князь задался слишком высокими требованиями и сам им не верил» (154). Душа Ставрогина двоится на «сокола» и «филина». Версилов в ранних записях к будущему «Подростку» рисуется сходно со Ставрогиным сотканым из противоположностей: «И обаятелен, и отвратителен (красный жучок,

Ставрогин)» (16:7). Он жаждет дела и не имеет настоящей веры, делает зло и раскаивается: «Знаю, что зло, и раскаиваюсь, но делаю рядом с великими порывами. Можно и так: две деятельности в одно и то же время» (8). Версиков, совершивший ряд противоречивых действий (вплоть до разбиения иконы), говорит: «Знаете, мне кажется, что я весь точно раздваиваюсь <...> Точно подле вас стоит ваш двойник» (13:408–409).

В «Братьях Карамазовых» Достоевский устами Дмитрия говорит о борьбе «идеала Мадонны» и «идеала содомского», т. е. добра и зла в душах героев. «...иной <...> начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны <...> Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил <...> Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (14:100). И о самом себе Митя говорит: «скверные мы и хорошие», «Зверь я, вот что. А молиться хочу» (397), «Мерзок сам, а люблю тебя» (т. е. Бога). Грушенька говорит ему: «ты хоть и зверь, а благородный» (398). На свой лад столь же противоречивы в душе Грушенька, Катерина Ивановна, Иван Карамазов и даже маленькая Лиза Хохлакова, которая «злое принимает за доброе», мечтает вместе с Алешей помогать несчастным и одновременно хочет, чтобы ее «Кто-нибудь истерзал» (это мазохизм), и воображает, что будет с удовольствием есть ананасный компот, глядя на мальчика с отрезанными пальчиками (это садизм). Именно борьба в душе Ивана Карамазова (как и Раскольникова, Подростка и т. п.) приводит к краху «теории». Даже Алеша Карамазов знает борьбу в душе веры и неверия и по неосуществленному замыслу Достоевского должен в будущем дойти до греха, а может быть, и до преступления.

Имеется, конечно, у Достоевского, как известно, и социальный уровень, включающий изображение бедных «маленьких» и совсем не «маленьких» людей, страдающих не только от материальных невзгод, но от унижений, проистекающих от бедности, от зависимого состояния, от обид со стороны богатых и знатных. Но и здесь главный акцент делается не на социальном положении, а на порождаемых им психологических следствиях.

Итак, окончательно убеждаемся, что внутреннее доминирует над внешним и часто первично по отношению к нему. При этом внешнее действие, всё больше тяготеющее к роли фона, включает множество необыкновенных происшествий и событий, заставляющих вспомнить о романе-фельетоне XIX века на Западе.

Изображая общество и человека, Достоевский концентрирует внимание на общем состоянии хаоса и в семье, и в государстве, и в душах и мыслях человеческих. Хаос этот мыслится и как всеобщий, и как специфиче-

ски русский, если признать, что на Западе хаос уже привел к полной автономизации, окончательному безнравственному и безбожному эгоизму и омертвлению социальной структуры. Подпольный человек говорит: «Человек любит создавать и дороги прокладывать, это бесспорно. Но отчего же до страсти любит тоже разрушение и хаос?» (5:118). «Человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса никогда не откажется» (119). Раскольников говорит: «Русские люди <...> чрезвычайно склонны к фантастическому и беспорядочному». Выше уже приводилась цитата о «страшном беспорядке», который чувствовал в себе Раскольников, т. е. – хаос. В «Идиоте» о хаосе говорится гораздо чаще, чем в «Преступлении и наказании». «В наш век всё беспорядок» (8:113), «содом, содом» (143), «Безобразие и хаос везде <...> всё навыворот, всё кверху ногами» (237). В «Бесах» говорится о золотом веке, как далеком прошлом, а в романе развертывается буквально эсхатологическая картина всеобщего хаоса, и ядром этого всеобщего хаоса является революционная деятельность ряда персонажей во главе с Петром Верховенским, деятельность чисто разрушительная – отрицание чести, право на бесчестье (10:288, 300), предложение девять десятых человечества взорвать на воздух (312–313). Революционный «теоретик» Шигалев «смотрел так, как будто ждал разрушения мира» (109). Петр Верховенский говорит: «Весь ваш шаг пока в том, чтобы всё рушилось: и государство и его нравственность» (463). Он хочет «завести кучки с единственной целью всеобщего разрушения» (314), сделать «такую смуту, что всё поедет с основ» (322). Но и вне революционной среды «распушенность принималась за веселость», «В моде был некоторый беспорядок умов», в городе наступает «смутное время», «как будто торопились беспорядком». Описание скандального праздника у губернатора, а затем всеобщих беспорядков и поджогов, не говоря уже об убийствах в революционной среде, самоубийствах и т. д., моделирует эсхатологическую стихию.

В «Подростке» идея хаоса занимает не меньше места. Первоначально Достоевский хотел назвать роман «Беспорядок». В черновиках находим следующую запись: «Вся идея романа – это провести, что теперь беспорядок всеобщий <...> в обществе, в делах его, в руководящих идеях (которых по тому самому нет), в убеждениях (которых потому же нет), в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные – то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется» (16:80). «Во всем идея разложения, ибо все врозь и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Столпотворение вавилонское <...> Общество химически разлагается <...> народ тоже» (17). «Во

всем ложь, фальшь, обман и высший беспорядок» (354). Много говорится о «внутреннем беспорядке» героев (22, 81, 114 и др.). Из последних примеров видно, что Хаос у Достоевского не только просвечивает через происходящие события, но проявляется в самом факте непрерывных повторений слова «хаос» и его синонимов – «беспорядок», «столпотворение», «разложение» и пр.

Борьба Хаоса и Космоса в романе «Подросток» происходит и в душе молодого Долгорукого, и в душе его фактического отца Версилова. Тема семейного «хаоса», в особенности в отношениях отца–сына, центральная для романа «Подросток», но она разрабатывается достаточно подробно и в «Братьях Карамазовых», о чем непрерывно толкуют герои романа. Дмитрий Карамазов жалуется, что «вся моя жизнь была беспорядок», а отец его Федор Карамазов может рассматриваться как апологет беспорядка и хаоса в шутовском обличи. Он сосредоточивает в себе хаос (в виде разврата, бестолковости) и зло (в частности, в его буржуазном «ротшильдовском» варианте). Пораженный обилием хаоса и безнравственностью чуть ли не в космических масштабах, Иван Карамазов сознательно отвергает мировую гармонию и Бога. Даже малолетняя Лиза кричит: «Ах, я хочу беспорядка <...> Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось!» (15:21, 22).

С господством хаоса в романах Достоевского коррелируют не только душевные противоречия, борьба в душах героев, и не только крайне запутанные ситуации в человеческих взаимоотношениях героев, как правило, еще и с «надрывами», но повышенная чувствительность, возбудимость, истеричность характеров, резкие смены настроения и поведения у большинства персонажей.

Страдающим эгоистам (обычно – разночинцам), носящимся со своими обреченными на провал «идеями» (о которых было достаточно сказано выше), противостоят некоторые «скучающие» эгоисты (обычно дворянско-барского происхождения), такие как Свидригайлов, Ставрогин, Версилов, а обеим этим категориям противостоят кроткие христолюбивые существа, большей частью из народа и часто с элементами юродства (Хромоножка, Макар Долгорукий, жена Версилова, Соня Мармеладова и др.). На обочине остаются по-настоящему действующие, а не мечтающие, буржуазные практики, а также и откровенные негодяи.

Николай Ставрогин – самый «широкий» из героев Достоевского, вмещающий в своей душе, как уже упомянуто выше, крайние, всегда борющиеся между собой противоположности. Н.А. Бердяев⁴ говорил о Ставrogине, что «это мировая трагедия истощения от безмерности, трагедия омертвления и гибели человеческой индивидуальности от дерзновения на безмерные,

бесконечные стремления, не знающие границы, выбора и оформления». Безмерность желаний Ставрогина вышла наружу и породила беснование и хаос. Речь идет о «бесновании страстей, революционных, эротических и просто мерзости человеческой». А сам Достоевский пишет: «Из страсти к мучительству изнасиловал ребенка. *Страсть к угрызениям совести*» (11:274). «Князь задался слишком высокими требованиями и сам им не верил и, не стерпев сомнения, повесился» (154). В отличие от персонажей типа Свидригайлова, каковые при всех своих сложностях остаются анти-героями «хищного типа», Ставрогин, как еще увидим ниже, содержит в себе, хотя бы и «в снятом виде», всю эволюцию героического архетипа от мифологического и эпического героя до полного развенчания.

Ставрогин отличается красотой и силой, физической и интеллектуальной, именно он доходит до излюбленной Достоевским «русской идеи» народа-богоносца и вовлекает в нее Шатова. Но он же совсем иные идеи подсказывает Кириллову и, что очень существенно, связывается с Петром Верховенским и другими «бесами». Не случайно и Петр Верховенский мечтает представить его «начальником», главарем подполья. При этом используются старорусские сказочно-мифологические ассоциации: «Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим <...> Ивана Царевича; вас, вас!» (10:325). Мать Ставрогина сравнивает его с шекспировскими героями – принцем Гарри и Гамлетом. А сравнения с Гамлетом не противоречат сопоставлению его с «Печоринскими-сердцеедами», которое пускает в ход Липутин (84). Ставрогин несомненно близок именно «лишним людям» русской литературы XIX века и их западноевропейским предшественникам. Кириллов говорит о нем, что «это был новый этюд пресыщенного человека» (150), в другом месте: «к чему приложить эту силу <...> никогда не видел» (514). А в черновых материалах упоминается, что Ставрогин на всё «смотрит насмешливо и скептически», что он «человек, которому становится скучно. Плод века русского» (11:134), «скептик и Дон Жуан, но с отчаяния» (118).

Заслуживает внимания, что в черновом варианте одна дворянка называет Ставрогина «хищный зверь, байроновский корсар» (150). Это еще один шаг назад, в историю литературы. Но в отличие от «лишних людей» и от байроновских героев – их предшественников, Ставрогин «скучает» не от разочарованности, а по природному равнодушию, рационалистической сухости, потери (пусть не окончательной, как, впрочем, и у Ивана Карамазова) веры, отрыва от народной и национальной почвы. Поэтому он и таит в себе зло и способность к преступлениям. Он совершает не только экстравагантные дерзости (кусают губернатора, водит за нос Гаганова),

но проявляет «дикую разнузданность», совершает «зверский поступок с одной дамой», насилует бедную девочку, связывается с «отребьем» и революционными «бесами», санкционирует совершение убийства. Линия развенчания романтического байронического героя (что уже отчасти имело место в «Преступлении и наказании») доведена в образе Ставрогина до весьма высокой степени и перерастает в общий пафос развенчания «героя». Формальная жена Ставрогина «хромоножка» говорит о нем, что из сокола, каким ей казался, он превратился в филина: «Не таков мой князь! <...> Гришка Отрепьев а-на-фе-ма!» (10:218–219). Не забудем, что юродивая Хромоножка в известном смысле символизирует русскую народную почву, а Ставрогин (которого в начальной редакции автор представлял как желающего «преодолеть трудом отрыв от почвы») застрелился, так как не вынес, что «мы без почвы». В одном из черновых вариантов ему прямо приписывалась ненависть к России (11:154). Кстати, когда Петр Верховенский высказывает желание представить Ставрогина как Ивана Царевича, сам Ставрогин спрашивает: «Самозванца?» (10:325). И, наконец, Ставрогин признает, что «мои желания слишком несильны <...> из меня вылилось одно отрицание, безо всякого великодушия и безо всякой силы» (514). «Я знаю, что я ничтожный характер, но я не лезу и в сильные» (228). «О, какой мой демон! Это просто маленький, гаденький, золотушный бесенок с насморком, из неудавшихся» (231).

Таким образом, в «Бесах» завершается развенчание «героя». Как не раз отмечалось, Ставрогин является предшественником персонажей декадентской литературы XX века. Следует еще подчеркнуть, что развенчание «героя» поддерживается тем, что омерзительный разрушитель Петр Верховенский подается как тень «героя» (в юнговском смысле, ср. Смердякова при Иване Карамазове), как его двойник, как его «половина», «обезьяна». Петр Верховенский признает, что сам он шут, но не хотел бы, чтоб шутлом была «главная половина моя». Петр Верховенский уже прямо воспроизводит демонически-комический архетип трикстера⁵.

С меньшим нажимом «героический тип» (выражение Достоевского в применении к Версилу) разоблачается в «Подростке», в образе Версилова.

Типы «скучающих» героев, сопоставимых с байроническими, дополняются у Достоевского уже упомянутыми «хищными» типами, имеющими, как правило, социальную локализацию в кругах сугубо помещичьи-дворянских, аристократических. К ним очень близок Свидригайлов, который занимает среднюю позицию между типами «скучающими» и «хищными». Классический пример «хищного» типа – князь Валковский

в «Униженных и оскорбленных». В нем совмещается видимость сохранения верности аристократическим внешним формам с откровенно буржуазной жадностью богатства, денег, ради которых он готов на любые подлости. Алчность его сочетается с развратностью, с абсолютным аморализмом и крайним цинизмом. «Униженные» и «оскорбленные» – его жертвы.

Но в общем и целом Достоевского больше привлекают герои промежуточного типа, живущие в борьбе добра и зла, между этими полюсами.

Переноса борьбу Хаоса и Космоса внутрь человеческой личности, Достоевский задумал «Житие великого грешника», который в опыте собственной личности преодолел демоническое начало и пришел к добру и гармонии. Однако Достоевскому в его великих романах так и не удалось изобразить этот процесс гармонизации во времени; максимум, что присутствовало во всех романах, – момент краха и едва забрезжившая перспектива просветления. При этом либо гармонизация оставалась некоей предполагаемой перспективой (Раскольников, Митя Карамазов), а реальный сюжет завершался крахом и раскаянием, либо сам грех ожидался где-то в будущем (Алеша Карамазов в неосуществленном замысле продолжения «Братьев Карамазовых»), либо герой, неспособный к внутренней перестройке (Иван Карамазов, Ставрогин), ломался в некотором тупике, либо, наконец, заведомо положительная оценка героя (например, князь Мышкин) или, наоборот, заведомо отрицательная (Смердяков, Свидригайлов, Петр Верховенский, Валковский) не менялась с начала и до конца. Любопытно, что и Свидригайлов, и Ставрогин кончают самоубийством, а Иван Карамазов безумием (как, впрочем, и идеальный «Князь Христос» Мышкин). Такой подход кардинально отличает романы Достоевского от «Житий», на которые он и сам намекал и о значении которых для Достоевского и ранее, и сейчас особенно много пишут⁶. В частности, В.Е. Ветловская видит в «Братьях Карамазовых» черты агиографической поэтики и соответствующую стилизацию, находит прямые соответствия с «Житием Алексея Божьего человека» и, отчасти, с «Житием Ефрема Сирина», параллель между Грушенькой и Марией Египетской. В.Е. Ветловская отмечает как бы «искусительную» по отношению к Алеше роль Ивана Карамазова, усматривает сходство «Легенды о Великом инквизиторе» с эсхатологическими христианскими апокрифами и духовными стихами. А.В. Пигин сравнивает один эпизод из жизни Дмитрия Карамазова с «проложным» (патериковым) сюжетом легенды о Мусхе Тирском.

Надо отдать должное Л.М. Лотман⁷, которая настаивала на решительной трансформации житийных мотивов и даже на сознательной полемике с ними в произведениях Достоевского.

Творчество Достоевского безусловно вырастает главным образом как продолжение европейской литературы XVIII–XIX веков, т. е. от сентиментализма до классического реализма, но иногда находятся и более архаические параллели. На этом фоне становится ясной и личная, и национальная специфика творчества Достоевского, и характер трансформации у него традиционных мотивов. Творчество Достоевского отчетливо распадается на два периода, даже достаточно независимо от идеологической эволюции. Оставаясь в рамках классического реализма, цикл зрелых романов Достоевского (после записок «подпольного человека») тесно связан с романтическими истоками, а его ранние произведения – с сентиментализмом. В критической литературе имеется масса гипотез о прямых влияниях на Достоевского и непосредственных заимствованиях, но нас интересуют прежде всего стадиальные трансформации. В произведениях Достоевского видят параллели (и даже прямые реминисценции) к Гоголю, Пушкину, Лермонтову, Бальзаку, Диккенсу, Гюго, Ж. Санд, Гейне, Гофману, Метьюрину, Байрону, Э. По, Шиллеру, Гёте и даже – Вольтеру, Лесажу, Сервантесу вплоть до Шекспира, Данте и даже Гомера⁸.

И действительно, бросаются в глаза не только всякого рода «интертексты» (особенно в связи с Гоголем, Пушкиным, Бальзаком, Диккенсом, Гюго, Гофманом, Шиллером), но и то, что Иван Карамазов продолжает «фаустианскую» линию, а Раскольников – традицию «благородных разбойников», что Ставрогин, Версиков и Свидригайлов восходят к образцам «лишних людей» и демонических героев байронического типа, что «двойники» у Достоевского не только повторяют излюбленные романтические мотивы Гоголя, Гофмана, Шамиссо и др., но в конечном счете имеют самые архаические прообразы, так же как и глубоко разработанная Достоевским тема Хаоса–Космоса, и т. д.

В.Н. Топоров в статье «О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления»⁹ доказывает на примере романа «Преступление и наказание», что у Достоевского присутствуют некоторые семантические схемы, специфичные для мифопоэтического сознания: оппозиция центра (у Достоевского – средоточие хаоса) и периферии, обобщенно мифологическое понимание смены «заката» и «восхода» и т. п. «При всей несравненной сложности романов Достоевского оказывается, что в них легко выделяются некоторые заведомо общие схемы (от которых автор, в отличие от большинства его современников, не хотел отказываться), наборы элементарных предикатов, локально-топографических и временных классификаторов <...> и, наконец, огромное число семантических (часто – символически) отмеченных кусков текста, которые могут

появляться в разных частях одного или нескольких произведений (повторения, удвоения, “рифмы ситуаций”, параллельные ходы и т. п.). В этом смысле романы Достоевского аналогичны мифопоэтическим текстам».

В нашей книге «О литературных архетипах» (см. примеч. 5) трактовка Достоевским Хаоса и Космоса, героя и антигероя, двойничества и т. п. связывается с древнейшими архетипами, и такая «переключка» с архаикой рассматривается как специфическая для Достоевского и, отчасти, вообще для русской литературы XIX века. Для Достоевского характерен огромный масштаб мировоззренческого охвата, включающий в принципе весь мир и онтологические проблемы бытия, социума, религии и морали и прежде всего «возрождение» грешного человека. Отсюда соприкосновение Достоевского и с такими авторами, как Мильтон, Данте и даже Гомер, в произведениях которых связаны Космос и человечество, хотя конкретных параллелей с этими авторами вовсе немного.

Предшествующая Достоевскому ступень литературного развития ярко проявляется в рамках самой русской литературы. Здесь прежде всего выступает Гоголь как непосредственный предшественник Достоевского (фраза о том, что все вышли из гоголевской «Шинели», относится к Достоевскому в первую очередь). Сходство ранних произведений Достоевского и поздних произведений Гоголя бросается в глаза: Акакий Акакиевич Башмачкин из «Шинели» живет в герое «Бедных людей», Ковалев из «Носа», которого обскакал его двойник в чиновничьей карьере, возрождается в «Двойнике» Достоевского, причем прообразом Голядкина оказывается не только Ковалев, но еще в большей степени Поприщин из «Записок сумасшедшего»; колдун из «Страшной мести» оживает в демоническом старике-старообрядце в «Хозяйке» Достоевского, здесь же находим преображенного Пискарева из «Невского проспекта» в лице мечтателя Ордынова. Через Гоголя прощупывается более ранняя «стадия», известным образом трансформированная Достоевским. Некоторые интеллектуальные идеи героев Достоевского появляются там, где у Гоголя – фантазии безумцев: Поприщин воображает себя испанским королем так же точно, как в черновиках Достоевского Голядкин мечтает стать Наполеоном, Периклом – ср. на следующем этапе мечту Раскольникова стать Наполеоном в переносном смысле. Раскольников не хочет быть «тварью дрожащей», хочет «право иметь», Голядкин не хочет быть «ветошкой», он – «ветошка с амбицией»: «Как ветошку себя затереть не дам» (1:168); его двойничество есть протест против унижительной нивелировки и отчуждения, выражающихся якобы в «подмене» и размножении его личности. «Двойник» Достоевского стоит на полпути от «Носа» или «Записок сумасшедшего» к поздним про-

изведениям Достоевского. У Голядкина эти «размножение» и «подмена» уже являются навязчивым представлением, чем-то средним между голой фантазией и реальностью, а в «Носе» у Гоголя (в рамках сюжета) действительно «двойник» Ковалева в виде его носа опережает его по служебной и социальной лестнице, подчеркивая униженное положение маленького человека. «Нос» Гоголя, в свою очередь, есть пародия на разработку мотива двойничества у Шамиссо и Гофмана, т. е. у настоящих романтиков (о них см. ниже).

В «Шинели» Гоголя преодоление униженности маленького человека, его бунт – в фантастическом финале, где он приобретает черты, напоминающие благородного разбойника-мстителя. Но самая существенная разница между Достоевским и Гоголем ярко проявляется при сравнении вышедших из «Шинели» «Бедных людей» с самой «Шинелью». У Гоголя отчетливо и даже гротескно дана реальная социальная картина (фантастический конец – это тоже действие, а не воображение), а в «Бедных людях», хотя реальная социальная картина присутствует, но она важна главным образом как почва и фон для разработки внутренней психологии «маленького человека». Вот эта решительная психологизация и перенесение действия в значительной мере в сферу внутреннюю лежат в основе преобразования гоголевских мотивов. А в «Хозяйке», поднимающей после «Страшной мести» проблему национального Космоса, психологически супернапряженные человеческие отношения в рамках любовного треугольника сменили настоящую демонически-мифологическую фантастику «Страшной мести».

В «Тарасе Бульбе» вместо социального – фон национально-исторический, не трагедийно-новеллистический, а эпический. И взаимоотношения отца и сыновей (магистральная тема «Подростка» и «Братьев Карамазовых») приближаются к древнейшему архетипу, вроде «Боя отца с сыном». Но всё же в общем и целом путь от Гоголя к Достоевскому – это путь от развернутых с иронией (являющейся некоторой реакцией на романтизм раннего Гоголя) социальных картин к серьезному социальному психологизму, а затем и к интеллектуализму, в известной мере и переход, особенно в зрелых романах, от «маленького человека» к «подпольному».

В.Я. Кирпотин в статье «У истоков романа-трагедии. Достоевский. Пушкин. Гоголь»¹⁰ высказывает мысль, что пафос отрицания беспорядка у Достоевского идет от Гоголя, который проповедовал отношение к воцаряющемуся «беспорядку», он звал «спасаться в братство, спасаться в богатство». Думается, что гоголевское понимание Хаоса более узкое (социальное, частично лично-авторское), чем у Достоевского. Но вообще

за мотивом Хаоса у обоих авторов стоит, конечно, древнейший архетип Хаоса, еще мифологический. Уже на древнейшей стадии богатыри воплощали борьбу Космоса против Хаоса.

Немало писалось и о Пушкине, как одном из предшественников Достоевского, см., например, статью Д.Д. Благого «Достоевский и Пушкин»¹¹, где, между прочим, правильно замечено, что влияния на Достоевского шли от «Гоголя к Пушкину». Этой же точки зрения придерживается и В.Я. Кирпотин в упомянутой выше статье.

При сравнении с Пушкиным естественно приходит на ум разработка темы маленького человека («Домик в Коломне», «Станционный смотритель», «Медный всадник», «Марья Шонинг»), «денежного» маньяка («Скупой рыцарь», отчасти «Пиковая дама»), благородного разбойника («Дубровский») и даже «лишнего человека» («Евгений онегин»; на этой теме Достоевский поставил последнюю точку) и др. В.Я. Кирпотин считает, что большое влияние на Достоевского оказал «Медный всадник», способствовавший разработке Достоевским темы «трагического конфликта в повседневности». Бунт Ивана Карамазова, по его мнению, связан с бунтом бедного Евгения. Но нас, как всегда, интересует не влияние одного писателя на другого, а стадиальные различия. «Скупой рыцарь» Пушкина, конечно же, полная, можно сказать максимальная, противоположность «Подростку»: герой Пушкина не только высокопоставленный средневековый дворянин в отличие от униженного своим положением незаконного сына не-князя Долгорукого. Скорее уж можно сравнить последнего с сыном Скупого рыцаря, восклицающим «о бедность, бедность! Как унижает сердце нам она». И конфликт между отцом и сыном из-за денег еще больше напоминает нам о Федоре и Дмитрие Карамазовых. Не презренный ростовщик, как у Пушкина, а собственное сознание подсказало мысль об отцеубийстве, но в обоих случаях эта мысль была отброшена. Тема отцеубийства у Достоевского была связана с темой Хаоса, с теорией вседозволенности преступления, а этого совершенно нет в данном произведении Пушкина.

Сам Скупой рыцарь, в отличие от Подростка, героя «Кроткой» и т. п., не ищет нравственно-психологического спасения в деньгах, а реализует чувство власти над миром: «Как некий Демон отселе править миром буду я», «Мне всё послушно, я же – ничему», «Я царствую». Несколько забегая вперед, отмечу, что при резчайшем различии атмосферы феодального мира в «Скупом рыцаре» и буржуазного в «Подростке» их объединяет и отличает от героев Бальзака (о которых ниже) известная отвлеченность от практической деятельности, от использования денег в реальных целях, и

здесь, по-видимому, сказывается известная отвлеченность самой России от бурной буржуазно-финансовой практики на Западе (ср. бессмысленную, маниакальную скупость Плюшкина у Гоголя). Вместе с тем Скупой рыцарь ближе к традиционному образу богатого скупца вроде мольеровского Гарпагона (куда в конечном счете восходят и бальзаковские скупцы-финансисты), т. е. к первичному архетипу.

Гораздо ближе к героям Достоевского Германн из «Пиковой дамы», «реализмом» которого восхищался Достоевский в своих записных тетрадях и которого прямо упоминает герой «Подростка», к которому из всех персонажей Достоевского ближе всего Раскольников. Оба они фактически убивают «старушку» – источник возможного обогащения: Раскольников сознательно, в порядке реализации своей «теории», а Германн – невольно и с целью гораздо более практической, но не чуждой и психологии героев Достоевского, – тайна карт доставит ему деньги, а деньги ему доставят «покой и независимость». Германн «не позволял себе малейшей прихоти». В Германне немецкий практицизм («расчет, умеренность и трудолюбие – вот мои три карты») сочетается с «беспорядком необузданного воображения» русского мечтателя. Он – фигура своего рода «переходная» от «романтизма» к «реализму». Любопытно отметить, что Раскольников мечтает «стать Наполеоном» в переносном, метафорическом смысле, а Германн имеет с Наполеоном внешнее сходство: «удивительно напоминал он портрет Наполеона». «У него профиль Наполеона и душа Мефистофеля.» В какой мере душа Мефистофеля сопоставима с Наполеоном – это праздный вопрос, но душа Мефистофеля связывает образ Германна с демоническими романтическими мотивами, каковыми является и сама тайна трех карт, подсказанная Сен-Жерменом, «который выдавал себя за вечного жида, изобретателя жизненного эликсира, философского камня, и прочее», и готовность Германна к «пагубе вечного блаженства», к соблюдению «дьявольского договора», если таковой был когда-то заключен старухой.

Достоевский всячески отрицал романтизм в своих героях, но сопоставление с «Пиковой дамой» намекает на дальние романтические корни. Как уже отмечалось, в Раскольникове есть и некоторые следы типа «благородного разбойника», совершающего преступление как бы с благородной целью. Это заставляет нас вспомнить о пушкинском «Дубровском», где этот тип воспроизводится буквально и где герой, бесконечно далекий от философских теорий и «теоретических» целей, просто мстит за себя и своего отца богатому, знатному и мощному обидчику. Последнего можно отдаленно соотнести с «хищным» типом у Достоевского, вроде Валковского в «Униженных и оскорбленных», но без всяких элементов психологической

«Достоевщины», на еще «феодалном» фоне (как в «Скупом рыцаре», но более конкретно-историческом). «Дубровского» не раз сопоставляли¹² с романами Вальтера Скотта («Роб рой», «Ламмермурская невеста»), с такими произведениями о «благородных разбойниках», как «Ринальдо Ринальдини» Х.А. Вульпиуса, «Разбойники» Шиллера, «Жан Сбогар» Ш. Нодье и др., т. е. произведениями романтическими. Другим полюсом в разработке этой темы у Пушкина является отчасти «Капитанская дочка», не имеющая уже никаких, пусть даже самых отдаленных связей с Достоевским и, в свою очередь, имеющая связи, ведущие к Вальтеру Скотту.

Совсем по-другому тема преступления поставлена в «Моцарте и Сальери» Пушкина. Моцарт предстает как романтический стихийный творческий гений, как бы вполне подчиненный тому, что Достоевский называл «живой жизнью» (ср. сказочный Аладдин в пьесе датского романтика Эленшлегера или герой «Исповеди одного бездельника» Эйхендорфа; этот тип был впоследствии развенчан в «Пер Гюнте» Ибсена), а Сальери – как рационалист-просветитель (ср. негативное освещение логической «арифметики» у Достоевского), который «музыку разъял, как труп. Поверил алгеброй гармонию», «отверг <...> праздные забавы» и возмущен стихийным талантом Моцарта, «гуляки праздного». Разочарованность Сальери приобретает, прямо как у Ивана Карамазова, можно сказать, космический характер. «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше <...> Так это ясно, как простая гамма». «Что пользы, если Моцарт будет жив и новой высоты еще достигнет?» Сальери отравляет Моцарта как бы во имя вечного искусства, т. е. ради идеи, приближаясь тем самым к «теоретикам» Достоевского, но также терпит моральное поражение: «И я не гений? Гений и злодейство две вещи несовместные».

Психологической основой преступления Сальери выступает зависть, которую он пытался в себе отрицать. Сравните со сверхчеловеческими претензиями Раскольникова, осуждением индивидуалистической морали Раскольникова и Ивана Карамазова у Достоевского. Разумеется, «теория» у Сальери не достигает таких философских высот, как у персонажей Достоевского, ибо Сальери убивает Моцарта, так как именно с существованием Моцарта на земле он не может смириться; и одновременно философия Сальери останавливается на общечеловеческом уровне, без социального обострения.

В.Е. Багно в статье «К источникам поэмы “Великий инквизитор”»¹³ справедливо указывает на известную аналогию, хотя и отдаленную, «Великого инквизитора» и пушкинского «Моцарта и Сальери». Сравняются рационализм Инквизитора и Сальери, намерение убить Христа и убийство

Моцарта. В самой «Легенде» В.Е. Багно видит отголосок преданий о Вечном Жиде.

«Скучающие» герои Достоевского, вроде Ставрогина или Версилова, отчетливо напоминают «лишних людей» типа Евгения Онегина у Пушкина и, конечно, Печорина у Лермонтова, а заодно и тех байронических героев, с которыми Евгений Онегин ассоциируется. Как уже отмечалось выше, линия развенчания романтического байроновского героя доведена в образе Ставрогина до весьма высокой степени и перерастает в общий пафос развенчания «Героя». Что касается «Преступления и наказания», то Достоевский неоднократно подчеркивал полное отсутствие в Раскольникове байронизма. Здесь нет необходимости давать слишком всем известную характеристику скучающего Онегина, подверженного «сплину» или «русской хандре». Не раз он сравнивается с Чайльд Гарольдом и с романтическими демоническими героями, и даже Татьяна подозревает, что он является «пародией» на них; не вызывает сомнения, что в Онегине развенчивается байронический вариант романтического героя, но мера развенчания здесь, как и в «Герое нашего времени» Лермонтова, гораздо меньшая, чем у Достоевского, отношение автора к герою двойственное, амбивалентное, нет речи о преступлениях и вообще об истинном демонизме, который имел место и у героев Достоевского, и у ряда литературных предшественников Онегина, нет еще полной дегероизации. Онегину противостоит еще вполне гармоническая и близкая к природе «русская душою» Татьяна (ср. Земфира и романтически-демонический Алеко, у Лермонтова – Бэла и Печорин, и даже Тамара и Демон), тогда как у Достоевского эти противостоящие образы уже «магдалинические», часто с бульшими или меньшими чертами святой русской юродивости¹⁴.

Переходим к западноевропейской литературе, занимающей в «предистории» Достоевского не менее важное место, чем русская. Прежде всего остановимся на соотношении с Бальзаком, чью «Евгению Гранде» Достоевский перевел (хотя впоследствии считал, что «Гранде – фигура, которая ничего не выражает», и противопоставлял ему пушкинского Германна) и с произведениями которого у Достоевского имеется множество перекличек.

Известно, что подслушанный Раскольниковым разговор студента и офицера о допустимости убийства «злой старушонки» ради успеха «молодых свежих сил» навеян аналогичным разговором в «Отце Горио»¹⁵ между медиком и Бьяншоном о возможном убийстве старого мандарина: «Для этого, дорогой мой, надо быть Александром, в противном случае угодишь на каторгу». «Человек или всё или ничто». Александр Македонский в этом случае ассоциируется с Наполеоном, уподобиться которому мечтал Раскольников.

Но и сам Наполеон упоминается в романе Бальзака. Знаменитый Вотрен характеризуется как «Бонапарт» воровского мира. Вотрен развивает теорию, очень близкую идее Раскольникова: «на каждый миллион людского стада найдется десяток молодцов, которые ставят себя выше всего, даже законов», «хочу стать владетельной особой, делать что вздумается и вести жизнь, непонятную здесь, где человек ютится в оштукатуренной норе», «принципов нет, есть события, законов нет, есть обстоятельства». Исходя из этих воззрений, Вотрен предлагает молодому Растиньяку убить брата симпатизирующей ему Виктории и таким образом завладеть наследством ее отца. И самого Растиньяка Вотрен готов считать избранным: «если человек похож на вас, он бог», «в жизни два пути – повинование или бунт», «или идите в ссылку на добродетельный порядок и обручитесь с каторжным трудом, или же ступайте иной дорогой». Очень существенно, что на эту дорогу должен привести «разум», а не «страсть и не отчаяние».

Связь аморализма с безбожием, на котором настаивает Достоевский, отчетливо звучит в словах Вотрена в другом романе Бальзака – «Блеск и нищета куртизанок»: «Хартия провозгласила господство денег, преуспеяние тем самым становится законом атеистической эпохи». В этом романе другой молодой человек, опекаемый Вотреном, – Люсьен де Рюбампре пишет в связи с личностью Вотрена, что тот «потомок Адама по линии Каина, в чьих потомках дьявол продолжал развивать тот огонь, первую искру которого он заронил в Еву. Среди демонов с такой родословной <...> существа одаренные разносторонним умом, воплощающие всю силу человеческого духа <...> люди эти опасны в обществе <...> Когда бог того пожелает, эти таинственные существа становятся Моисеем, Атиллой, Карлом Великим, Магометом или Наполеоном, но когда он оставляет ржаветь на дне человеческого океана эти исполинские орудия своей воли, то в каком-то поколении рождается Пугачев, Робеспьер, Лувель или аббат Карлос Эррера». Под именем аббата Карлоса Эррера скрывался тот же Вотрен.

Как видим, сходство с теорией Раскольникова огромное – деление на сверхчеловеков и толпу, намек на атеизм, вседозволенность, апелляция к логике. Но в отличие от Раскольникова, у Вотрена не особая «идея», а общее мировоззрение, исходящее из представления о состоянии общества: «Украдите миллион и во всех салонах будете ходячей добродетелью». Это представление разделяют и другие персонажи рассматриваемых романов. Так, например, виконтесса говорит: «Исследуйте всю глубину испорченности женщин, измерьте всю ширь жалкого тщеславия мужчин <...> смотрите на мужчин и женщин как на почтовых лошадей»; и далее: «В Париже успех всё, это залог власти <...> свет состоит из обманщиков и простаков». Самому

Растиньяку «мир предстал <...> теперь таким как он есть: в бессилии своей морали и закона перед богатством. *Ultima ratio mundi* он видел в деньгах <...> богатство – вот добродетель». Ср. «идею Ротшильда» у Подростка. Эта оценка общества отчасти разделяется самим Бальзаком. В отличие от представлений Достоевского, это не картина всеобщего Хаоса на всех уровнях, а гораздо более конкретная социально-историческая картина. Для Бальзака менее характерна близкая Ивану Карамазову и самому Достоевскому позиция, высказанная нейтральным лицом (Бьяншоном): «Бог есть и сделает наш мир лучше или же наша земля – нелепость».

Но вернемся к Вотрену. В отличие от бедного и нервного мечтателя Раскольникова, для которого преступление оказалось непосильной ношей и который должен был признать себя «эстетической вошью», Вотрен – профессиональный преступник, атеист и банкир трех каторжных тюрем, «Макиавелли каторги <...> титан хитроумия и развращенности», «Кромвель каторги». Даже внешне, в отличие от Раскольникова, он имеет молодцеватый и любезный вид. Голова Вотрена представляет собой «жуткий образ союза силы и коварства». Он отличается крайней осведомленностью, железной волей, ни о каких надрывах и разочарованиях нет речи. «Его жесткие воззрения, культ свободы своей воли, его господство над другими, созданное цинизмом его мысли, действуют силой организма». И всё же в «собственной душе его жила злая обида на общественный порядок», что не совсем чуждо и Раскольникову. Вотрен сознательно бунтует и вместе с большой группой преступников «воюет с обществом». Отсюда и приведенное выше его обозначение как «Кромвеля каторги» (Кромвель – революционер и сильная личность). Отсюда, как это ни парадоксально, и заявление Вотрена о том, что он считает себя учеником Руссо.

В соответствии со своим мировоззрением Вотрен заявляет: «протест и воровство – живой протест <...> состояния естественного против состояния общественного <...> Воровать – значит снова вступать во владение своим добром». «В основе преступления <...> чисто человеческое чувство». Неожиданно мы угадываем в образе Вотрена некоторые черты романтического «благородного разбойника», и это, между прочим, помогает нащупать нам, пусть весьма отдаленную, но всё же генетическую связь с образом «благородного разбойника» и у Раскольникова, и всё же собственно демоническое начало (в общем чуждое Раскольникову, хотя и близкое некоторым другим персонажам Достоевского, как «скучающим эгоистам» и отчасти Ивану Карамазову с его чертом на дне души) решительно превагирует в образе Вотрена, напоминая нам демонизм романтических героев. В «Блеске и нищете куртизанок» у Бальзака говорится о «гнусном каторж-

нике», воплощающем «поэму, взлелеянную столькими поэтами: Муром, лордом Байроном, Метьюрином, Канелисом», и Вотрен сравнивается с «саганой, соблазвившим ангела». Тут имеется в виду роль Вотрена как демона-искусителя по отношению к некоторым молодым людям, испытывающим непреодолимые трудности в обществе, где господствуют денежный расчет, обман и лицемерие, разврат и т. п. Они «для черта прекрасная добыча». Здесь – намек на мотив договора с чертом, т. е. на мотив, который в откровенной форме фигурировал в преромантической литературе. Если Иван Карамазов невольно становится демоном-искусителем в разговорах со Смердяковым и, отчасти, с Алешей, то Вотрен действует вполне сознательно и очень настойчиво.

Спасши Люсьена от самоубийства, Вотрен, принявший облик аббата Эррера, говорит молодому человеку: «Предайтесь священнослужителю как предаются дьяволу и у вас будут все условия для лучшей участи» (ср. «развратная совесть Люсьена»). Подчинившиеся Вотрену молодые люди рассматриваются им самим как его двойники. Люсьен не только «красивая марионетка для выполнения своих замыслов», но «его второе я». Вотрен называет Люсьена «мое прекрасное». «Сочетание Люсьена и Эррера создавало законченного политического деятеля.» При этом, хотя «юноша оказался лжесвященнику превосходным орудием достижения власти», он не является для Вотрена только «орудием», а становится воплощением самого Вотрена, который, помогая ему любыми, достаточно «демоническими» средствами, именно через него торжествует над окружающим обществом, ничего не выгадывая конкретно для себя лично. Очень характерны слова Вотрена, обращенные к Люсьену: «Я – автор, ты же драма».

То же самое и с Растиньком; Вотрен не очень лицемерит, когда говорит ему: «Я вроде Дон Кихота; предпочитаю защищать слабого от сильного». Так же говорит он достаточно искренне Люсьену: «Перед тобою мать, преданность которой безгранична». Он проникается к своим «двойникам» настоящей горячей любовью. Однажды он даже взял на себя преступление другого своего любимца-игрока, «очень красивого юноши». Женщин Вотрен презирает, а к этим молодым людям относится со страстной отеческой любовью отца Горио к своим дочерям. Не могу согласиться с объяснением этого феномена примитивными гомосексуальными эмоциями. Здесь безусловно речь идет о высших социальных целях, о которых уже говорилось выше, и эта приподнятость Вотрена над мелким личным практицизмом вновь сближает этот образ с героями-теоретиками Достоевского, обнажая прямую генетическую связь с ним этих последних. Но отличие человека действия, каким является Вотрен, от людей мысли и воображения, наличие приорите-

та внешних действий над внутренними, социального начала над философским – остаются.

Что касается самих молодых героев Бальзака, своеобразных двойников Вотрена, то они (в частности, Люсьен и особенно Растиньяк) совершенно лишены и «теоретизма» героев Достоевского, и их напряженной внутренней душевной борьбы. Начиная с наивных, идеальных представлений о жизни и морали, они постепенно под непосредственным давлением жестокой, безжалостной среды буржуазного общества теряют свои иллюзии и вступают на путь аморализма, отчасти спасаемые и вдохновляемые Вотреном, отчасти втянутые в светские интриги и любовные связи с «львицами» высшего общества. При этом Растиньяк делает карьеру вплоть до министра (впрочем, и сам Вотрен кончает службой в полиции, из цинизма), а Люсьен, более хрупкий и с большим трудом принимающий цинизм, срывается и погибает. От героев Достоевского они отличаются кардинально, а их истории восходят к старой французской традиции – рассказам о «завоевании Парижа» провинциальными юношами, вплоть до героя Мариво. У Бальзака был акцент именно на становлении, развитии героя в зависимости от судьбы и социальной действительности, тогда как Достоевский, мечтавший о «Житии», рисовал большей частью перманентную борьбу добра и зла в душе героя и вокруг; он изображал крахи и разочарования как драматическую ситуацию, но не постепенные изменения. Достоевский, кроме того, мечтал изобразить «преображение» падшего, а не «падение», которое рисовал Бальзак. Для последнего главными были потеря иллюзий и подчинение героя «практике».

Вместе с тем такие персонажи Достоевского, как Подросток Долгорукий или ростовщик из «Кроткой», для которых идея богатства или даже реальное ростовщичество были только иллюзорным выходом из морально-униженного состояния, совершенно немыслимы у Бальзака, рисовавшего реальных, действующих буржуазных практиков – богачей, ростовщиков, финансовых воротил, страстно погруженных в свою «практику» и на свой лад не лишенных того же титанизма, которым характеризовался демонический Вотрен. Вообще страсти охотно изображаются Бальзаком, и эти «страсти» решительно противостоят книжным мечтам героев Достоевского.

Различие между мечтателями и деятелями на поприще обогащения и финансов было, разумеется, не только отличием более развитого французского капитализма от менее развитого русского, но и различием в какой-то мере стадийным, причем в какой-то степени в обратном направлении. У Феликса Гранде богатство приобретено расчетливой хитростью, без тени преступности, а крайняя скупость, напоминающая сама по себе мольеровского Гарпагона, сопряжена с эгоизмом и презрением к людям и

желанием господствовать над ними. Маниакальный характер его страсть приобретает только к концу, когда он наслаждается созерцанием золота, подобно «Скупому рыцарю» Пушкина, или перед самой смертью, когда он хватается золотой крест склонившегося над ним священника.

Сходен с Гранде и ростовщик Гобсек, маниакально привязанный к золоту, которое открывает ему сердца людей и позволяет их презирать и судить, это делает его холодным зрителем человеческих драм, отчасти и их «судьбой». Банкир и аферист барон Нюсинген – деятель гораздо большего, почти государственного масштаба, увеличивающий свое богатство самыми незаконными средствами. История Биротто, относительно мелкого дельца, демонстрирует его взлеты, падения и новые взлеты в условиях буржуазного общества, показанного с исключительной бытовой и исторической конкретностью. В некоторых произведениях, например «В поисках абсолюта», Бальзак изображает героя, одержимого не практическим благополучием, а интеллектуальной целью: Клаас в химической лаборатории мечтает обнаружить первичные элементы и принцип построения материи, и это важнее для него, чем даже связанная с этим открытием надежда на изготовление искусственных алмазов. Но и здесь опять же изображается страсть, а не нравственные поиски и страдания.

Бальзак изображает и процессы распада и разорения семей, сложные семейные драмы, трагедию бедности и унижения, но совсем по-другому, чем Достоевский. В «Бедных родственниках», объединяющих два романа («Кузина Бетта» и «Кузен Понс»), рисуется несчастная семья в состоянии разорения и взаимного отчуждения ее членов. «Кто бы мог подумать, глядя на эту семью, что здесь отец в отчаянном положении, мать неутешна в своем горе, сын полон тревоги за будущее своего отца, а дочь думает о том, как бы отбить у кузины поклонника». Особенно чувствует себя униженной Лизбетта («Кузина Бетта»), которая завидует своей красивой и временно более удачливой сестре. «В семействе Фишер дурнушку приносили в жертву красавице», «я ходила замарашкой, а ее наряжали как куклу <...> меня били, а ее ласкали.» После замужества сестры положение еще усугубляется: «она живет в особняке, а я в мансарде». Кузина Бетта «находится в зависимости от всех окружающих», у нее «ложное положение в обществе». При этом «зависть была основной чертой ее характера, чрезвычайно эксцентрического». «Ее обуревали не находившие выхода инстинкты ее натуры.» Она также жаждет удовлетворить свое «тщеславие» и распространяет слух о соседе, который якобы является ее поклонником. Всё это, казалось бы, вполне подошло к какой-нибудь героине Достоевского, которая бы погрузилась в страдания от унижений, испытывала бы любовь-

ненависть к своей сестре и племяннице, металась бы между эгоистическими порывами и приступами кротости и смирения. Но героиня Бальзака не такова; она отдается своей ненависти («если бы я могла, я бы стерла в порошок всех этих людей, Аделину, ее дочь, барона») и с исключительной и последовательной страстью действует и способствует с помощью хитрых и грубых интриг гибели сестриного семейства.

Противоположный случай – бедный и наивный «Кузен Понс», ставший жертвой бессердечного высокомерия и жадности его родственников и хозяев. Но и здесь также Бальзак обходится без всяких душевных надрывов и душевной борьбы.

Мы видим большую близость Достоевского к Бальзаку и даже определенное использование Достоевским бальзаковских мотивов, притом что у Бальзака «хаос» сводится к конкретным механизмам автономизированного и аморального буржуазного общества, а мечтательству и душевным метаниям противостоят страсти, мысль подчинена действию, внешнее действие доминирует над внутренним, чувства строго привязаны к породившему их социальному быту, т. е. рассмотренные выше «уровни» Достоевского здесь располагаются в обратном порядке: от быта к исторически конкретной реальности и далее к психологии и философии. Иерархия уровней у Бальзака соответствует роману классического реализма, а Достоевский, трансформируя ряд бальзаковских мотивов, переворачивает эту иерархию на более, условно говоря, «идеалистический» лад.

Для сравнения Достоевского со Стендалем нет непосредственных оснований в плане влияний, но для типологии и эта параллель представляет интерес. Герой «Красного и черного» Жюльен Сорель, близкий образам «лишних людей», но данный в сугубо положительном освещении как героически-энергичный характер, задыхается в измельчавшем обществе, в известном смысле является антиподом Раскольникова. Раскольников хочет стать Наполеоном, но у него не хватает сил и нравственно-психологической раскованности. Он не «старушку убил», а «себя». Жюльен Сорель как бы является духовным сыном Наполеона, так как его характер сформирован в героическую эпоху наполеоновских войн, и в его трагедии виновата только историческая среда (в которой и церковь, в отличие от трактовки Достоевского, представлена достаточно отрицательно, как носительница лицемерия). Покушение на жизнь любимой Сорелем мадам де Реналь – не плод «теорий», а результат взрыва эмоций, за что Сорель готов расплатиться своей головой.

Другой стендалевский герой Люсьен Левен уже лишен наполеоновского размаха, не способен на зло и приспособление и, в сущности, тер-

пит жизненное фиаско после смерти отца, крупного финансиста и банкира, который как раз процветал при новом режиме.

Достоевского есть смысл сопоставить не только с ведущим французским реалистом, но и с ведущим английским реалистом Диккенсом, которого Достоевский прекрасно знал и ценил и о котором он неоднократно высказывался. Достоевский признавал наличие у Диккенса инстинкта общечеловечности и одновременно восхищался тому, как он «типичен, своеобразен и национален». Достоевский называл Диккенса «великим христианином», приверженным высоким идеалам, хотя в то же время отмечал, что «идеал его слишком скромн и незамысловат». Эта оценка хорошо подчеркивает некоторые идеологические различия между Диккенсом и Достоевским. Их обоих увлекал пафос борьбы добра со злом, оба противопоставляли естественную, но христиански душевную доброту сухому, рациональному интеллектуализму и эгоизму, осуждали корыстолюбие, но реализация этого пафоса у Достоевского была гораздо более сложной и противоречивой. Более «простой» Диккенс при их сравнении открывается как предшествующая стадия, отмеченная меньшей сложностью.

Аналогий между двумя великими авторами очень много, причем известное «влияние» Диккенса переплетается со схождениями чисто типологическими, что для нас весьма существенно. И Достоевский, и Диккенс умели развернуть картину бедности и порожденных ею унижений, выделив при этом особо страдания детей. Вспомним у Достоевского описание семьи штабс-капитана Снегирева или Мармеладова, семейное окружение Неточки Незвановой, трагедию Нелли-Елены и многих других. У Диккенса – семья Макоберов в романе «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим», бедное семейство в «Приключениях Оливера Твиста», где старуха мать сходит с ума после смерти дочери, отдаленно напоминая безумие вдовы Мармеладова. Можно привести и другие примеры. Мы помним о школе, в которой подвергался унижению подросток Долгорукий. У Диккенса тема «мучительной» школы повторяется во многих романах («Жизнь и приключения Николаса Никльби», «Жизнь Дэвида Копперфилда» и др.). Кроме того, Диккенс с омерзением изображает рабочие дома, в которых приходится страдать детям, эксплуатацию детского труда на фабриках и в мастерских, а также дурное обращение с детьми и родственников, и хозяев, чего нет у Достоевского. Трагическая судьба Неточки и Нелли у Достоевского сравнима с историей страданий маленькой Нелл в «Лавке древностей» Диккенса.

Следует особо подчеркнуть близость тематики и проблематики «Подростка» со многими романами Диккенса, продолжающими жанровую

традицию «романа воспитания». Оба романиста охотно изображают распад семейных связей, взаимную ненависть родственников. У Достоевского – в «Братьях Карамазовых» и отчасти в «Подростке», у Диккенса – почти в каждом романе. В «Оливере Твисте» Монкс преследует своего брата Оливера с целью его унижить и лишить наследства; в «Жизни и приключениях Николаса Никльби» Ральф Никльби проявляет поразительную жестокость к вдове брата и ее детям и преследует своего непокорного племянника, в «Жизни и приключениях Мартина Чезлвита» изображены бесконечные раздоры родственников, главным образом из-за наследства, и в этой борьбе Джонас Чезлвит, не задумываясь, пытается отравить собственного отца, чтобы поскорей овладеть его деньгами; Домби ненавидит собственную дочь и т. д.

Как уже говорилось, у обоих романистов безусловно осуждаются всякого рода эгоизм и корыстолюбие, восхваляются христианское смирение и доброта, добрый голос сердца противопоставляется расчетливому рассудку. Сам Достоевский отмечал, что «во всяком романе великого христианина Диккенса» можно найти «лиц справедливых, но уступающих»; не надо напоминать о пристрастии самого Достоевского к таким лицам – «юродивым и забитым». Не случайно положительными персонажами у Диккенса, как и у Достоевского, часто выступают крайние чудаки (их именам, начиная с Пиквика, несть числа) и даже сумасшедшие, вроде Барнеби («Барнеби Радж») или Дика («Дэвид Копперфилд»). Персонажи Достоевского типа Лужина и Свидригайлова, а также князя Валковского («хищный тип») находят многочисленные параллели в романах Диккенса. Ставрогин напоминает Стирфорта, соблазнившего Эмли («Дэвид Копперфилд»), а гордая Эдит, «продавшая» себя в замужество Домби, нарочито сопоставляемая со своей «совсем падшей» кузиной («Домби и сын»; ср. сближение Эмли с «падшей» Мартой), напоминает Настасью Филипповну.

Описание революционной среды в «Бесах» сопоставимо с изображением протестантских бунтовщиков в «Барнеби Радж».

Однако сквозь все эти сходства просвечивают различия как национальные, так и стадиальные в особенности. «Юродивые» Достоевского, в отличие от «чудаков» Диккенса, отчасти связаны с национальной спецификой. Пусть полусумасшедший Барнеби, проникнутый «радостью природы» («веселье помешенного») ¹⁶ и мечтающий о золоте совершенно бескорыстно, не понимая его смысла и значения, так же бездумно и идеально участвующий в восстании, достаточно близок к образам Мышкина и юродивых женских персонажей Достоевского. И всё же Мышкин, фигурирующий в черновиках под именем «Князь Христос», ближе к типу

чудака, чем к типу юродивого, и генетически связан с английскими чудачками в романах XVIII и XIX веков (у Филдинга, Смоллета и Диккенса), в конечном счете восходящими к Дон Кихоту и ближе к ним, чем к традиции древнерусской словесности. Во всяком случае здесь явно произошло скрещение обеих этих традиций.

Через «роман воспитания» Диккенс приближается и к «плутовскому роману» (Ср. воровскую компанию, руководимую Федженом в «Оливере Твисте»). Мы упоминали о близости «Подростка» к романам Диккенса в духе «романа воспитания», вплоть до использования темы школьного воспитания. Но для юного Долгорукого – не князя, а незаконного сына дворянина Версилова, школа была прежде всего местом унижения со стороны учителя по сравнению с другими детьми, а для диккенсовских мальчиков школа – это просто своеобразная тюрьма для бедных детей, тюрьма, где всех бьют и морят голодом. Для юного Долгорукого мечта «стать Ротшильдом» является некоей идеальной фантазией, цель которой – преодолеть чувство унижения; даже для ростовщика из рассказа «Кроткая» деятельность эта в основном служит той же цели – противостоянию унижению (которому его подвергли в полку). Что же касается диккенсовских героев (равно как и отчасти героев балзаковских), то богатство и деньги для них – реальная цель, огромная практическая сила, которая совершенно извращает их психику, в конечном счете часто превращает в злодеев. «...золото создает вокруг человека дымку, разрушающую все прежние его привязанности и убаюкивающие его чувства сильнее, чем угар». Ральф Никльби, который считает, что «нет ничего равного деньгам», действительно является ростовщиком, и только скупостью и бессердечием объясняется его дурное обращение с племянниками, т. е. его ненависть к Николасу, его готовность отдать Кэт в руки развратников и т. д. Никаких психологических сложностей, пусть даже имеющих отчасти социальные основания, как в отношениях Версилова с его незаконным сыном, ничего такого нет в отношениях Ральфа Никльби с племянниками.

Диккенс не меньше внимания, чем Достоевский, уделяет изображению распада семейных связей («Брат против брата, сын против отца, друзья, попирающие ногами друзей»). В «Мартине Чезлвите», да и в других романах представлена такая картина, но главный двигатель этих распадов – погоня за деньгами, особенно за наследством, помноженная на крайний эгоизм и черствость.

У Достоевского даже Смердяков в «Братьях Карамазовых» убивает отца не просто ради денег, а напившись теоретическими мудрствованиями Ивана Карамазова и, разочаровавшись, сразу отдает деньги и кончает с собой. И делает это не только из страха перед правосудием. Я уже не го-

ворю о Дмитрие Карамазове, и презирающем отца, и имеющем с ним как денежные, так и «любовные» счета, но решающемся на убийство, не говорю и об Иване Карамазове – тот чистый теоретик. А вот диккенсовский Джон Никльби не колеблясь дает отцу яд, только чтобы ускорить получение наследства. Раскольников также совершает убийство в основном ради проверки своей «теории», тогда как герои Диккенса совершают преступления из чисто практических интересов и не очень задумываясь.

Несколько более сложной является у Диккенса мотивировка ненависти Домби к своей дочери. Домби, гордый своим богатством и социальным положением, только с этим богатством и положением связывает свои чувства. Он их направляет к сыну, который продолжит дело фирмы «Домби и сын», а дочь свою, пользующуюся любовью и его сына, и всех остальных, воспринимает как своеобразную «помеху» и даже «соперницу». Любовь к дочери пробуждается только после его полного разорения. При этом сама тяга к богатству и деньгам принимает у Домби (и у некоторых других персонажей Диккенса) конкретно-капиталистический характер, чего совершенно нет у Достоевского и даже у Бальзака не столь отчетливо выражено.

Наряду с «Домби и сыном» в романах Диккенса фигурируют и другие, часто совершенно мошеннические «фирмы», с помощью которых добиваются богатства, например, «англо-бенгальская компания беспроцентных ссуд и страхования жизни» («Мартин Чезлвит»), «объединенная столичная компания по улучшению выпечки городских булочек» («Николаас Никльби»). Рядом с фирмами стоят такие «учреждения» как канцелярский суд («Холодный дом»), «министерство околичностей» («Крошка Доррит») и пр.

Итак, у Диккенса, в отличие от Достоевского, действие остается в сфере жизненной буржуазной практики, а не переносится наполовину в сферу чисто интеллектуальной мечты и фантазии. При этом, конечно, у обоих авторов проклинаемый буржуазный эгоизм тесно связан с нравственным обликом персонажей. У обоих происходит непрерывная борьба добра и зла, но у Достоевского эта борьба часто происходит внутри сознания отдельного человека, а в романах Диккенса носители добра и зла строго разведены на противоположные полюса. Можно сказать, что у Диккенса редко обнажается внутренняя противоречивость, но зато четко раскрывается разрыв между видимостью и сущностью.

Многие отрицательные персонажи Диккенса являются классическими лицемерами, как например Пексниф («Жизнь и приключения Мартина Чезлвита»), Урия Хип («Жизнь Дэвида Копперфилда»), Честер («Барнеби Радж»), Каркер («Домби и сын») и многие другие. «Есть люди, которые, пре-

следуя в жизни одну лишь цель – разбогатеть во что бы то ни стало – и прекрасно сознавая низость и подлость средств, которыми они ежедневно для этого пользуются, тем не менее притворяются, даже наедине с собой, высоконравственными и честными». Лицемерие эгоистов-стяжателей Диккенс часто через речи других своих персонажей определяет как черту демоническую. Каркер – «чешуйчатое чудовище», у Мэрдстонов «дьявольский нрав», Урия Хипа «можно назвать демоном», «он похож на лису, чтобы не сказать на дьявола». При этом Урия Хип всё время прикидывается «человеком маленьким и ничтожным по сравнению с другими», «извивается как змея», однако он умеет и приговоренный к пожизненному заключению, мобилизуя свое лицемерие, изобразить раскаяние и стать «примером» для других. Как плут и мошенник, Урия Хип является вариантом героя плутовского романа; в этом плане он может быть сравним с профессиональными ворами и мошенниками из «Оливера Твиста». Что касается классического лицемера-интригана Пекснифа, который даже своих дочерей из лицемерия назвал «Сострадание» и «Милосердие», то он не только «набит правилами добродетели», но «у него манера прикрывать личиной святости самые некрасивые дела». Впрочем, в этом же романе («Мартин Чезлвит») наряду с этим ханжой изображаются и настоящие мошенники-плуты.

При всем своем христианском морализме Диккенс не останавливается перед изображением религиозного ханжества даже в рассказе о протестантском восстании в романе «Барнеби Радж». Достоевский слишком настойчиво и навязчиво сближал и революционный интеллектуализм, и преступление, политическое либо уголовное, с ослаблением веры в Бога, с отказом от религии. Во всем остальном революционеры в «Барнеби Радж» и в «Бесах» сравнимы между собой. Как и Достоевский, Диккенс подчеркивает в революции атмосферу хаоса («...как будто наступил конец света и вся вселенная объята пламенем»). «...попадались честные фанатики, но большинство составляли подонки общества.» Диккенс подчеркивает, что «извращать хорошее и заставлять его служить дурным целям – хуже, чем просто творить зло», показывает, как под псевдоблагородными лозунгами разворачивается «неистовство черни», переходящее в омерзительные погромы. «Побольше обиженных, жаждущих мести <...> тогда дело у нас пойдет вдвое быстрее.» В этом есть уже нечто, сближающее Диккенса с плутовским романом, но от «Барнеби Радж» ближе к плутовскому роману, чем от «Бесов».

«Скучающие» герои Достоевского, особенно Ставрогин, достаточно близки к Стирфорду из «Дэвида Копперфилда». Стирфорд, как и

Ставрогин, красив, «самоуверен и элегантен», имеет «врожденный дар привлекать людей», но также «капризен» и «не постиг искусства привязывать себя к какому-нибудь из колес», страдает от скуки и в театре, и дома, и в университете в Оксфорде, «скучен самому себе», а еще наивного юношу Дэвида Копперфилда называет «романтиком» и «маргариткой». С легкостью, как бы стоя по ту сторону добра и зла, Стирфорд совершает аморальные поступки, достойные Ставрогина: он издевается в школе над бедным мальчиком, мать которого живет в богадельне, он соблазняет бедную невинную Эмли, а затем бросает, собираясь передать ее слуге, и т. д. Стирфорда мы можем считать образом, развенчивающим байронического героя, и даже одним из вариантов промежуточных звеньев между Байроном и Достоевским. Но Стирфорд, по сравнению со Ставрогиным, пожалуй, ближе к доромантическим, в сущности, просветительским героям (типа ричардсоновского Ловеласа и т. п.).

Среди немногих диккенсовских персонажей, не столь строго поляризованных как обычно, выделяется Эдит Домби, необыкновенно гордая девушка, «продавшая» себя при содействии своей матери в жены богачу Домби, которому она тем не менее не хочет подчиниться и в конце концов бросает его. Не исключено влияние этого образа на гордую и падшую Настасью Филипповну, героиню «Идиота» Достоевского, но, в отличие от Настасьи Филипповны, Эдит внутренне всё же менее противоречива, она формально не была содержанкой, и глубинная сущность ее ситуации раскрывается при сравнении ее с двоюродной сестрой, «ее падшей сестрой» Элис Марвуд, отчасти жертвой того же Каркера; типичным двойником, вроде юнговской «тени», предстает здесь Элис Марвуд по отношению к своей двоюродной сестре (аналогичная связь между Эмли и Мартой в «Дэвиде Копперфилде»).

У Диккенса возможности, заключенные в одном человеке, часто реализуются в другом. У Достоевского противоречия больше внутренние и отношения с «двойниками» (Смердяков или Черт для Ивана Карамазова, Свидригайлов для Раскольникова) более сложные.

Таким образом, при сравнении Достоевского с Диккенсом видно, что изображение реальной буржуазной практики предшествует ее частичной интеллектуализации у Достоевского, у которого уже мы видим превращение денег из реальной силы в символ и орудие морального спасения, что поляризация добрых и злых персонажей предшествует принципиальному изображению сложной диалектики души (ей у Диккенса соответствует противопоставление сущности и лицемерной видимости), что идеализация «юродивых» персонажей генетически связана с традицией «чудаков»,

а сильно преобразенным Достоевским элементам «романа воспитания» предшествуют классические формы жанра, которым, в свою очередь, отчасти предшествует плутовской роман, что развенчание байронического героя может в основе быть ближе просветительской традиции. Разумеется, символическая форма буржуазности и юродство вместо чудачества отражают не только стадиальные, но и национальные различия. Элементы авантюриности, детектива, раскрытия тайн, счастливых случайностей и т. п. сильнее у Диккенса, хотя и у него это не главное. Совершенно не характерные для Достоевского и обязательные для Диккенса счастливые концы свидетельствуют о традиции сказки (ср. рождественские рассказы Диккенса).

Переходим к романтизму, не забывая о том, что «классические» реалисты не настаивали на своем противопоставлении романтикам и были тесно и непосредственно связаны с романтической традицией. Не удивительно, в частности, то, что известная дистанцированность героя Достоевского от буржуазной практики, ее, если хотите, «мечтательное» отражение в их сознании приближает Достоевского через головы Бальзака и Диккенса к романтикам, особенно к романтикам социально-утопического плана, например к Гюго или Жорж Санд. Достоевский, между прочим, сближал Гюго («Отверженные») с Диккенсом, но считал, что по сравнению с Гюго у Диккенса «идеал <...> слишком скромн и незамысловат» (24:159). Известно, что Достоевский всегда восхищался Гюго и признавал его влияние на свое творчество (см. письмо Достоевского к Э. Абу, 30:24,26), дивился «силе его поэтического порыва» (см. письмо к Страхову, 12:255; см. также 29:28) и особенно ценил «Отверженных», в которых «Его мысль есть основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия и этой мысли Виктор Гюго как художник был чуть ли не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее – восстановление погибшего человека, задавленного несправедливым гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (20:28). Жан Вальжан «возбуждает симпатию по ужаснейшему своему положению и несправедливости к нему общества» (9:189). И с ним же связывается «великий идеал».

Насколько автор «Отверженных» должен был импонировать Достоевскому с его замыслом создать историю великого грешника и его преображения, это можно представить себе, читая в романе Гюго хотя бы следующие слова: «Создать поэму человеческой совести, пусть даже совести отдельного человека, хотя бы ничтожнейшего из людей, это значит слить все эпопеи в одну высшую и законченную эпопею <...> там происходят поединки гиган-

тов, как у Гомера, схватки дракона с гидрами, там сонмища призраков, как у Мильтона, и фантазмагорические круги, как в Данте»¹⁷.

Известно, что и Достоевский мечтал создать произведение дантовского масштаба и отчасти дантовского типа: выразить современные идеалы так же полно, как Данте средневеково-католические. Объединяющим моментом должна была стать тема «возрождения» человека. Приведенная цитата из «Отверженных» показывает, на какое наследие хотели опереться Гюго и Достоевский.

Кроме замысла Жития великого грешника, в некоторых романах Достоевского имеется множество частных откликов на «Отверженных» Гюго или независимых параллелей (Фантина и Соня Мармеладова, Козетта и Нелли, дети «случайного семейства» и Гаврош, Жавер и Порфирий Петрович и даже Жавер–Смердяков, встречи–интеллектуальные диалоги).

Но возвратимся к основной проблематике. Гюго был, безусловно, ближе Достоевскому, чем Диккенс, ближе своим религиозным пафосом. Не просто эгоизм, сребролюбие, но ослабление религиозной веры и материализм санкционируют преступление: «Люди, которым удалось обзавестись этим превосходным материализмом, испытывают приятное чувство полной безответственности и считают, что они могут безмятежно пожирать всё: должности, sinecуры, высокие звания, власть, приобретенную как честным путем, так и нечестным; могут разрешать себе всё: нарушение слова, когда это выгодно, измену, если она полезна, сделки с совестью, если они обещают наслаждение»¹⁸. Это взгляды благородного епископа, чье действительное сострадание было началом душевного исцеления и преображения Жана Вальжана. Епископ «не изучал Бога, а поражался ему», т. е. так же, как Достоевский (и как Диккенс), предпочитал живую жизнь сухому рассудку. Ему были свойственны и пылкость страстей, и та знаменитая «веселость», которую так ценили в истинно верующих людях и Диккенс, и Достоевский. Отметим, что мошенник Тенардьё, например, исходит из того, что «нет Бога». Однако персонажи Гюго не поднимаются до философских высот интеллектуального грешника Ивана Карамазова или реализатора интеллектуальных мечтаний Родиона Раскольникова; отрицательные персонажи Гюго – мелкие «практики». Достоевский как бы «разработал» указанную выше мысль Гюго о связи материализма со вседозволенностью. Имея в виду Жана Вальжана, Достоевский противопоставляет «воровство из-за какого-нибудь куска хлеба и воровство из высшей добродетели» (5:78), но под высшей добродетелью он подразумевает, конечно же, не философские мечты Ивана Карамазова или Раскольникова, а опять же массовую категорию буржуазных практиков-лицемеров, которых, кстати, так выразительно изобразил

Диккенс. Что касается Жана Вальжана, к которому Достоевский испытывает жалость, то последний стал преступником-вором именно из-за куска хлеба. Правда и то, что сам Достоевский не был склонен к изображению подобных персонажей, так как настаивал на том, что главное всё же не дурное влияние среды, а сущность человека. Жан Вальжан, укравший хлеб, чтобы накормить своих племянников, противостоит и «теоретикам» Достоевского, и подлинным буржуазным практикам.

Впрочем, Гюго не сводит дело только к материальной нужде, последняя – лишь отправная точка для обиды на общество и ненависти к нему. Главная причина кражи – голод, но Жан Вальжан, совершив кражу, «признал виновным себя и приговорил общество к своей ненависти <...> негодование всегда внутренне обосновано» и вот «душа возвысилась и пала». «Душа, попавшая в эту бездну может превратиться в труп. Кто воскресит ее?» На «самом дне», где «тьма, и она жаждет хаоса», «одна беспощадная ненависть», «человек превращается в дракона», «стирается грань между несчастными и нечистыми». Вместе с тем «человек – глубина его души еще более бездонна, чем народ», внутри Жана Вальжана «дух света и тьмы схватились на мосту», «грязь побеждается силой души». Потрясенная душа склонна к внутренним противоречиям (Гюго говорит о Хаосе, царившем в душе Жана Вальжана), к внутренней борьбе добра и зла, что как бы сближает Гюго и Достоевского, но сама эта внутренняя борьба у Гюго гораздо более примитивна, прямолинейна и мало связана с извивами личного характера. Зато Гюго действительно удается, и притом более простыми средствами, изобразить само «преображение» человека. Гюго утверждает, не без основания, что «книга, лежащая перед глазами читателя <...> путь от добра к злу, от лжи к счастью, от зверских инстинктов к понятию долга, от ада к небесам, от небытия к Богу. Исходная точка материя, конечный пункт – душа <...> В начале чудовище, в конце – ангел».

В то же время Достоевский, подробно изображая внутреннюю борьбу, обычно останавливается в самом начале этого «преображения» (об этом было сказано выше). Заметим мимоходом, что беглый каторжник Жан Вальжан является полным антиподом бальзаковского беглого каторжника Вотрена с его непрекращающейся демонической мстостью обществу, с его циничным превращением в конце концов в полицейского начальника. Соответственно любовь Жана Вальжана к Козетте, его жалость к другим людям совершенно иного качества, чем эгоистическая забота Вотрена об избранных им «двойниках», воплощающих его волю. При этом Гюго при всем своем непосредственном христианско-этическом утопизме

не успевают, как Диккенс и Достоевский, разочароваться в перспективах демократической революции («революция во имя истины») и с восхищением изображает борьбу на баррикадах, что, между прочим, вызвало у Достоевского негативную реакцию (29-2:152). Ср. близкий Достоевскому и всё же немислимый у него образ Гавроша.

Стадиальные различия Гюго и Достоевского проявляются и при сравнении злобного сыщика-полицейского Жавера с его ненавистью к беспорядку с утонченным следователем, дипломатом и психологом Порфирием Петровичем из «Преступления и наказания». Так же различны и «магдалинические» образы: падшая от простой бедности Фантина или падшая, но умеющая любить Эпонина у Гюго, а у Достоевского – или почти святая, пронизанная пафосом жертвенности Соня Мармеладова, или раздираемая противоречиями, порожденными гордыней, Настасья Филипповна.

Известно, как Достоевский восхищался личностью и творчеством Жорж Санд, несмотря на ее склонность к утопическому социализму. Он видел в ней подлинную христианку и восхищался ее «гордыми» героинями, ее способностью «воздвигнуть идеал»¹⁹. В романе «Мопра» Жорж Санд разрабатывает любимую Достоевским (и Гюго) тему «преображения» человека, но масштаб здесь у Жорж Санд гораздо меньший, чем у Гюго. Речь идет о перевоспитании представителя провинциального помещного дворянства, возвращенного в условиях диких нравов. «Перевоспитательницей» является прекрасная, гордая и добродетельная Эдмея, в которую он влюблен.

Бальзак, Гюго, Жорж Санд соприкасались с так называемым романом-фельетоном (произведения А. Дюма, Сулье, Э. Сю), построенным на нагромождении разнообразных приключений, рассказов о преступлениях, совершенных в различных слоях общества, на изображении общественного «дна». Роман-фельетон – это тоже стадия развития, предшествующая Достоевскому. То, что у Достоевского было фоном повествования (при его противоречивом интересе к интеллектуальным «идеям» и противоречивым психологическим глубинам), здесь составляет основное содержание повествования. Здесь вместо духовного преображения падшего человека рисуется простое спасение героини из пут разврата, как, например, в «Парижских тайнах» Э. Сю. Что касается «Мемуаров дьявола» Сулье, то рассказанная здесь история договора с дьяволом ради наслаждения и проникновения в тайны света представляет собой разработку некоего архетипа, отдаленный отголосок которого имеется и у Достоевского.

Такие произведения французского романтизма, как «Рене» Шатобриана, «Оберман» Сенанкура, «Адольф» Констана и «Исповедь сына века» Мюссе,

так же как и произведения реалиста Стендаля (см. выше), не имеют прямого отношения к Достоевскому, но они являются предшественниками русских произведений о «лишних людях» типа Онегина или Печорина. Указанные французские герои – страдающие (и отчасти – скучающие) эгоисты, эгоцентрики, которые не могут вписаться в окружающее общество (эксплицитно исторический контекст выражен у Мюссе сходно со стэндалевским; у Шатобриана же намекается на упадок нормального общества после революции). У Шатобриана разрушающемуся обществу противопоставлена природа, религия, отчасти индейская экзотика. У Сенанкура – только природа. У обоих чувствуется влияние Руссо. У Шатобриана Рене, нелюбимый младший сын, рождение которого стоило жизни матери, не может никого по-настоящему полюбить, кроме своей родной сестры, нашедшей приют в монастыре, чтобы скрыться от инцестуальной страсти к брату. Адольф у Констан не может преодолеть свой безвольный и капризный характер, совместить свои желания и влечения, и приносит горе своей всё ему отдавшей возлюбленной. Дитя безвременья Октав («Исповедь сына века» Мюссе) обманут любовницей и сам не может найти утешение в «либертинаже», затем встречает прекрасную женщину, но в конце концов отталкивает ее своей ревностью, мучает ее, пока она не оставляет его ради другого – добродетельного и спокойного.

Подчеркну, что, в отличие от Достоевского, во французских романах представлен только психологический уровень.

Все эти французские романы генетически связаны в свою очередь с французским психологическим романом XVII–XVIII веков. Русская литература была связана и с французской, и с английской традицией, но соответствующие «скучающие» персонажи у Достоевского скорее являются ответом на английскую традицию, в частности, на образы героев Байрона («Странствия Чайльд Гарольда», «Гяур», «Корсар», «Лара», «Каин»). Последние, в отличие от своих французских собратьев, были сильными, волевыми личностями, сознательно противопоставлявшими себя обществу и даже божественному порядку, способными на преступления, овеванными подлинно демоническим ореолом. В байронических героях подчеркивалось «прометеевское» начало как начало богоборческое. Прометеевская тема сама по себе занимала умы английских романтиков, не только Байрона, но и столь непохожего на него Шелли.

Одновременно байронические герои ассоциировались и с романтизированным образом Наполеона, что очень любопытно в свете сопоставлений с Достоевским и Стендалем. У Достоевского, как мы знаем, культ Наполеона был полностью развенчан (а за ним еще следовало толстовское развенчание

Наполеона в «Войне и мире»). Прометей с позиций Достоевского должен был бы также считаться антигероем.

Из байронических героев к французским образам ближе Чайльд Гарольд – «пресыщенный», «шедший дорогою страстей», но в действительности любивший лишь одну, которую «не назвал своей», отвернувшийся от родины и отчего дома как от «тюрьмы» и «могилы» и ушедший в длительное странствие (ср. об Онегине – «москвич в гарольдовом плаще»). Наиболее же типичен для Байрона Конрад («Корсар», «Лара»), враждебный миру, гордый своими преступлениями, «окруженный одиночеством и тайной», гордо и жестоко властвующий над другими пиратами и знающий только одно теплое чувство к своей любовнице Медоре. Манфред, в котором есть и фаустианские черты, также сильная личность, отмеченная роком. Отчасти виновный в смерти сестры и возлюбленной, он властен над духами, самим Ариманом, и всё же считает жизнь бессмысленной. Очень характерна апелляция Манфреда к Прометею как богоборцу.

Крайний вариант представляет Каин, разочарованный во всем «Божьем мире», якобы несправедливом и унижающем человека. Богоборчество приводит его и к убийству послушного религиозным предписаниям брата Авеля. От байроновского демонического богоборца Каина нити уже ведут к мильтоновскому Сатане. Но надо признать, что как ни велика дистанция, именно Каин, как интеллектуальный богоборец, отрицающий мировую гармонию, заставляет нас вспомнить об Иване Карамазове и некоторых других героях Достоевского. Через голову бытового реализма и психологизма Достоевский как бы приближается в этом случае, как и в ряде других, к мифологическому масштабу.

В байроновских произведениях, особенно отчетливо в «Каине», в отличие от французской традиции, проявляются смешение и совмещение типа «героя» и типа «антигероя». В целом вся эта линия «сыновей века» выражает трагедию индивидуализма, освещенную то с одной, то с другой стороны. В байроновских образах чувствуется наследие возникшего еще на преромантической стадии так называемого «готического» романа «тайн и ужасов». В английской романтической литературе эта традиция продолжается и завершается у современника Байрона Ч.Р. Метьюрина в романе «Мельмот Скиталец», соединяющего «готику» с «фаустовской» темой. Роман был широко известен русским писателям XIX века. Сравнения с Мельмотом всегда имеют в виду неприкаянность и демонизм. В «Евгении Онегине» Мельмот упоминается как возможная «маска» Онегина, как предмет чтения Татьяны, а в черновиках – как одна из любимых книг Онегина. Мотивы «Мельмота Скитальца» находим в «Демоне» Лермонтова, где в

черновых редакциях Тамаре предшествовала монахиня-испанка, и в «Портрете» Гоголя. В черновиках «Бесов» губернаторша сравнивает Ставрогина с Мельмотом²⁰.

Сравнение Ставрогина с Мельмотом указывает на общую связь образа Ставрогина с традицией демонических героев романтического толка. Интересней сравнить с Мельмотом Ивана Карамазова, разрабатывающего общую для них фаустианскую тему. Мельмот говорит о себе: «Я повинен в великом ангельском грехе: я был горд и слишком много возомнил о силе своего ума! Это был первый смертный грех – безграничное стремление к запретному знанию!»²¹. Мельмот, как и Иван Карамазов, повинен и в излишнем рационализме, и в осуждении нравственной системы, и в мизантропии, всё – следствие отпадения от Бога. Мечтая поменяться с кем-нибудь своей судьбой странника (вроде «Вечного жида» – Агасфера или омолодившего Фауста), Мельмот выступает не только страдающим эгоистом, но и демоническим соблазнителем, отчасти как – может быть, и невольно – Иван Карамазов по отношению к Алеше, с одной стороны, и Смердякову – с другой. Мельмот восклицает: «Несчастные! Ваши пороки, ваши страсти и ваша слабость делают вас моими жертвами». Изображение ужасов католической инквизиции в романе Метьюрина вполне созвучно легенде о Великом инквизиторе у Достоевского. Но у Достоевского это как всегда – интеллектуальная фантазия, а у Метьюрина – изображение реальных ужасов инквизиции и католической монастырской жизни (где страдания, причиненные другому, – искупление своих грехов) в духе традиций «готического» жанра. Не могу не напомнить при этом, что у Достоевского тоже немалое значение в романе имеет описание монастыря – православного, и описание это совсем в другом стиле и в других тонах.

Русскому читателю Метьюрина, хорошо знакомому с романом «Братья Карамазовы», бросается в глаза в «Мельмоте» и образ злодея-отцеубийцы, который не верит в Бога, но испытывает ужас перед загробной жизнью, и близость добра и зла в душах метьюринских персонажей, страшный соблазн зла и в экстремальных случаях (см. историю замурованных влюбленных, возненавидевших друг друга), и вообще в монастырской ситуации, «где можно превратиться в любителя чужих страданий», и в более общих обстоятельствах, как, например, трагедия обедневшего семейства, вплоть до бессердечия и безумия. Пусть далек образ юной Лизы, мечтавшей и о собственном страдании, и о том, чтобы кушать ананасовый компотик, глядя на мальчика с обрезанными пальчиками, от сюжета «Мельмота», но, вообще говоря, разнообразные формы сочетания садизма и мазохизма щедро представлены в романе о Мельмоте.

В романе Метьюрина ужасам социальной жизни противопоставляются природа и жизнь невинной полудикарки Иммали на необитаемом острове – мотив, разумеется, руссоистский, слегка напоминающий о произведениях Шатобриана. Иммали соблазнена Мельмотом – как лермонтовская Тамара Демоном, но, даже впоследствии погибая, остается чистой христианкой. Позиция ее по отношению к Мельмоту отдаленно напоминает позицию Сони Мармеладовой по отношению к Раскольникову. Мы видим, что на стадии Метьюрина проблематика, не чуждая и Достоевскому, еще выступает в форме черной романтической фантастики. В образе самого Мельмота тип индивидуалиста-мизантропа приобретает фантастические черты грешника, продавшего душу дьяволу. Социально-исторический пафос реалистической и части романтической литературы здесь уступает место метафизическому. Метафизический план был наряду с многим другим очень силен у Достоевского. Нагромождение невероятных приключений роднит «Мельмота» с авантюрными романами типа романов-фельетонов, но главным образом за его спиной, как уже упоминалось, стоит преромантический «черный» роман «тайн и ужасов» (А. Радклиф, Х. Уолпол, М.Г. Льюис). В «черном» романе роковые страсти и демонические ужасы на фоне мрачных замков и монастырей фигурировали сами по себе, нагнетая общую атмосферу иррационального хаоса и всемогущества рока. В «черном романе», в частности, ярко обрисовывается известный нам по Достоевскому «хищный тип». Таковы Манфред в «Замке Отранто» Уолпола – разнузданный преступный феодал, таков Монтони в «Удольфских тайнах» А. Радклиф – главарь шайки бандитов, преследующий племянницу жены – бедную сироту. В «Итальянце» А. Радклиф – сатанинский монах также преследует бедную девушку, оказывающуюся его собственной дочкой, или тот же «хищный тип» в своеобразном «восточном» арабизированном варианте появляется в романе «Ватек» Бедфорда, где фигурирует сверхжестокий и демонический халиф, вступающий в договор с хозяином преисподней. «Хищный тип» воспроизводится не только в сугубо преромантическом романе «тайн и ужасов», но и в сентиментальной ветви преромантизма, например в «Векфильдском священнике» Голдсмита в образе Торнхилла – губителя добродетельной семьи бедного священника.

В душах всех этих персонажей господствует чистое зло – без той психологической диалектики, которая свойственна героям Достоевского (меньше у Валковского, больше у Свидригайлова и особенно у Ставрогина).

Из американских романтиков Достоевский очень ценил Эдгара По и сам был к нему достаточно близок в плане «реалистической» фантастики и внимания к сфере подсознательного²².

Обратимся к традициям немецкого романтизма. С точки зрения творческой предистории Достоевского заслуживает внимания творчество Гофмана (являющегося еще более отчетливым предшественником Гоголя), в частности, его роман «Эликсиры Сатаны»²³. Роман этот в жанровом смысле близок к английскому готическому роману, особенно к «Монаху» Льюиса, прямо упомянутому в тексте Гофмана, хотя, с другой стороны, нельзя отрицать и частичное отражение в нем линии романа «воспитания», типа гётевского «Вильгельма Майстера». Переключка романов Достоевского с «Эликсирами Сатаны» касается ряда мотивов, в частности, темы двойничества, как известно разрабатываемой Гофманом и не только Гофманом, а, например, у Шамиссо.

Очень существенно, что, в отличие от типичных «готических» романов, в «Эликсирах Сатаны», кроме внешних «тайн и ужасов», роковых страстей, кровосмешений, убийств и т. п., изображаются душевная борьба и душевное раздвоение. А в отличие от более ранних произведений немецких романтиков, например Новалиса, творческий призыв, индивидуальный порыв выдающейся личности не получает адекватного осуществления, сталкиваясь со множеством роковых случайностей, внешних и внутренних.

В «Эликсирах Сатаны» с самого начала происходят столкновения того, что Достоевский называл «началом Мадонны» и «началом содомским». Ученик Леонардо да Винчи и тоже художник ренессансного стиля, ориентированного отчасти на языческую античность, соединяет в портрете Св. Аврелии ее идеальные, проникнутые духовностью черты с образом чувственной Венеры, а затем в реальной жизни сходится с женщиной, буквально напоминающей портрет, но прекрасной и неотразимой в силу дьявольского наваждения. Грех художника Франческо отзывается на его потомках роковым образом («проклятье над преступным родом») – как внешними преследованиями (преступлениями, кровосмешениями, взаимными убийствами, безумием и т. п.) в духе готического романа (ср. также «Страшную месть» Гоголя), так и внутренним раздвоением. Герой романа Медард совершает инцест с единокровной сестрой и мачехой Эуфимией, убивает ее брата Гермогена, его двойник убивает любимую им Аврелию и т. д. Приор монастыря говорит ему: «неотвратимый рок дал Сатане власть над тобою», но «мука твоя в тебе самом». Медард испытывает раздвоение своего «я», он восклицает: «я стал в своих собственных глазах существом двойственным». Более того: «Да есть ли вообще такое человеческое сердце, которое бы не было полем добра и зла». Под этим суждением, вероятно, охотно бы подписался Достоевский.

Раздвоение Медарда имеет и материальное выражение в образе его двойника, его кровного брата Викторина. В сознание двойника проникло «я» Медарда, а двойник в свою очередь как бы стал его, Медарда, «духовно поработать». Приор разъясняет Медарду, что Викторин «не был спутником, а только низшим существом, поставленным на твоём пути, дабы заслонить светлую цель». Совершенно ясно, что двойник символизирует демонические порывы в подсознании Медарда. Гофмана, кроме всего прочего, явно интересовал даже медико-психологический аспект так называемой «ночной стороны души».

За двойничеством Медарда опять же стоит смешение начал «Мадонны» и «Содома». Он не является субъективно богоборцем, в отличие от байроновского Каина и, в сущности, в отличие от Ивана Карамазова. Медарду кажется, что Аврелия – это святая Розалия, что он видит Иосифа и младенца Христа, что его популярные проповеди в монастыре вдохновлены Богом. Вначале он чувствует себя настоящим монахом, но в действительности он вдохновлен чудесным дьявольским напитком, которым соблазняли еще святого Антония, его раздирают плотские страсти, его гордость от успеха проповедей, вдохновленных этим напитком, есть дьявольская гордыня скромного монаха, возомнившего себя сверхчеловеком. Герой испытывает преступное наслаждение в любовной инцестуальной связи с Эуфимией, которая также возомнила себя «сверхчеловеком» и призывает своего возлюбленного господствовать над миром «марионеток». Но она убита самим Медардом, а Медард после ряда преступлений и внутренней борьбы с соблазном раскаивается и возвращается в свой монастырь, чтобы покаянием смыть свои преступления.

История Раскольниковова во многом созвучна истории Медарда. Разумеется, при всех ее различиях. Сходна сама «преднищеанская» мысль Медарда и Раскольниковова. Впрочем, у Медарда – это только ложное самоощущение, а у Раскольниковова – идея, которая тоже подтверждается преступлением и опровергается жизнью. Кстати, как отметил Н.Я. Берковский²⁴, следовательно в княжеской тюрьме, куда однажды попадает Медард, напоминает нам Порфирия Петровича из «Преступления и наказания», а убийство Медардом Аврелии – своеобразная параллель к убийству Рогожиным Настасьи Филипповны. Интеллектуальный уровень, как и у других авторов – предшественников Достоевского, заменяется чисто психологическим, но, отметим, уже не бытовым, как мы видели у Бальзака, а фантастическим, включающим идею Рока и иррационального жизненного Хаоса.

Как известно, двойники у Гофмана встречаются не только в «Эликсирах Сатаны». В «Приключениях накануне Нового года» из «Фантазий в манере

Калло» герой – банальный бюргер Эразм Штрикер – влюбляется в итальянскую куртизанку и оставляет ей свое отражение в зеркале, отсутствие которого затем крайне осложняет его жизнь. Товарищем его делается Петр Шлемиль, персонаж, заимствованный из повести другого немецкого романтика А. Шамиссо («Чудесная история Петра Шлемиля»). Петр Шлемиль у Шамиссо заключает договор с дьяволом с тем, чтобы за свою потерянную тень получить богатство, но в дальнейшем страдает из-за отсутствия тени и ради ее возвращения выбрасывает чудесный кошель Фортунато, дающий богатство. Как видим, концепция в «Эликсирах Сатаны» совершенно иная, чем в упомянутых рассказах Гофмана и Шамиссо. Двойник Медарда в лице Викторина как бы появляется извне, навязывается ему (хотя, конечно, символизирует часть его души), а в упомянутых рассказах наоборот – двойник в виде отражения или тени не приобретает, а теряется. Точно так же отличается «Двойник» Достоевского от «Носа» Гоголя. Идее двойника (в частности, «Двойника» Достоевского) близок мотив «Золотого горшка» Гофмана. Вероника мечтает об Ансельме как гофрате и ее муже, дарящем ей золотые сережки, на деле им оказывается в той же ситуации гофрат Геербранд. Идея замещения одних другими развита и в «Крошке Цахес». Черт, беседующий с Иваном Карамазовым, прямо выражает его собственное подсознание, а сводный незаконнорожденный брат Смердяков – его внешнего двойника.

В архаических архетипах также находим варианты: мифический персонаж, например, Ворон в мифах палеоазиатов, посылает часть своего тела куда-то, например – на охоту²⁵. Черты культурного героя и трикстера в нем сочетаются (так же как в полинезийском Мауи и в др.). Но рядом с этим в архаике популярно изображение братьев-близнецов, «умного» и «глупого», культурного героя и трикстера (в меланезийской мифологии, у некоторых племен индейцев и др.). Таким образом, и Гофман, и Достоевский строго воспроизводят архаические архетипы²⁶.

Н.Я. Берковский находит известный параллелизм между «Записками Кота Мура» и «Дядюшкиным сном» Достоевского.

Выше упоминалось, что Иван Карамазов в какой-то мере является героем фаустианского типа.

Немецкие романтики не раз обращались к популярной теме Фауста (А. Шамиссо, Х.Д. Граббе, Н. Ленау и др.), но обычно придавали герою байронические черты. В частности, Ленау изображает Фауста, раздираемого противоречиями, неизлечимыми сомнениями и тоской, богоборческими порывами, связанными с представлением о Боге как издевающимся деспоте, от которого можно освободиться только через преступление, только преступлением можно приблизиться к истине.

Тут невольно вспоминаются и Иван Карамазов, и Раскольников.

Еще до романтиков тему Фауста эксплуатировали представители «Бури и натиска» (Ф. Шиллер, Я.М.Р. Ленц, Ф.М. Клингер, молодой Гёте), а до них Лессинг – все они придавали Фаусту титанические, «прометеевские» черты, прежде всего естественную жажду познания. Родоначальником сугубо позитивной интерпретации образа Фауста, как известно, был предшественник Шекспира Кристофер Марло, представивший Фауста как титана Возрождения, который не трепещет перед ужасом небесного возмездия в своей жажде знаний, власти и богатства.

В более ранних «народных книгах» (XVI в.) и других пересказах легенды о чернокнижнике Фаусте (личности исторической) в образе героя преобладают черты бродячего чародея – демонического трикстера, совершающего разнообразные проделки, чудодейственные и хитрые, в духе традиционных сюжетов анекдотических шванков и, отчасти, фантастических житийных эпизодов.

Само собой разумеется, что Достоевский знал и мог иметь в виду только окончательный текст знаменитого «Фауста» Гёте, в котором элементы просветительства, штюрмерства, веймарского классицизма и романтизма переработаны и представлены в сугубо индивидуальном переплетении творческого гения автора.

В «Братьях Карамазовых» имеются реминисценции из «Фауста» Гёте, особенно в сцене беседы Ивана с чертом. Ивана Карамазова давно называют «русским Фаустом». Но Достоевский никогда не забывает, что «великий Гёте <...> древний язычник» (10:30). Фауст, в отличие от Ивана Карамазова, отчасти своего дальнего «потомка», страдает от своего бессилия («Я червь слепой, я пасынок природы»; «Зачем мне крылья не даны»; «Не в прахе ли проходит жизнь моя»²⁷), от ограниченности человеческих возможностей, в частности, в области познания. «В том, что известно, пользы нет, одно неведомое нужно.» Страдает он и от противоречия в душе начал земного и небесного: «но две души живут во мне, и обе не в ладах друг с другом». Душевные противоречия очень близки Достоевскому, но другого рода – противоречия между добром и злом, о чем, собственно, не идет речь у Гёте.

Земное начало, как начало природно-чувственное («клейкие листочки») с точки зрения Достоевского скорее спасает человека (если не доходят до низменной «карамазовщины»), гораздо опаснее рационалистические претензии к Богу. Эти рационалистические претензии приводят Ивана Карамазова к мизантропии и видению мирового Хаоса вместо божественного порядка. У Гёте не Фауст, а только Мефистофель находит, что «творенье

не годится никуда», что «мы в беспросветной тьме живем». Он иронизирует над бессилием Фауста: «Ну что ж, дерзай сверхчеловек», а затем – «Ты это только ты». Но эту точку зрения Мефистофеля, духа зла, сам Гёте не разделяет. Гёте, в отличие от Достоевского в «Преступлении и наказании», во все не развенчивает претензии «сверхчеловека». Что касается Фауста, то он, чтобы выйти за ограниченные земные пределы, готов сначала умереть, а потом соглашается и заключить договор с Мефистофелем. Тоска Фауста у Гёте не имеет байронического оттенка, так как речь идет не об эгоистическом отчуждении, а о самореализации для себя и вообще для Человека. Дерзание Фауста не имеет и собственно богоборческого характера, оно не противоречит просветительскому разуму и ренессансному гуманизму, а заключает в себе реализацию бесконечной полноты жизни, чувства, эстетического созерцания, наконец, практической деятельности человеческой личности как ради себя, так и ради человечества. Не случайно еще молодой Гёте воспел в неоконченной драме Прометея как тираноборца.

Достоевский в противоположность Гёте главные стрелы направляет на рационалистические дерзания индивида и требует кротости и покаяния. Мыслящий и «дерзающий» человек отодвигается Достоевским в сторону антигероя, а последний (собственно антигерой) представлен двойником героя, реализующим его нигилистическую доктрину. В «Братьях Карамазовых» черт является исключительно воплощением подсознания Ивана Карамазова, его «тенью». Достоевский с иронией рисует, как черт противопоставляет себя гётевскому Мефистофелю. Мефистофель делает добро, желая зла, а он, якобы, с самого начала желает только добра. За этим, однако, стоит очень существенная мысль Достоевского, зафиксированная в черновых заметках (24:287–288): «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гёте говорит на вопрос Фауста: “Кто он такой?” – “Я часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро”. Увы! человек мог бы отвечать, говоря о себе совершенно обратно: “Я часть той части целого, которая вечно хочет, жаждет, алчет добра, а в результате его деяний – одно лишь злое”». Этим подтверждается вывод, что Черт Карамазова, мыслящий по-человечески, – не противостоящий ему демон, а часть его собственной души.

В «Фаусте» Гёте отношения Фауста и Мефистофеля несколько иные. С одной стороны, Мефистофель – антипод Фауста, он – дьявол, заключающий договор с человеком, как мы это видим в более архаических произведениях; но с другой стороны, он всё же «спутник» Фауста и отвечает некоторым сторонам его души, в частности, тому элементу отрицания, без которого не может быть движения вперед, без которого немислим прометеевский

пафос Фауста. В конечном счете, Фауст «спасен» своим автором, а Иван Карамазов «осужден». Как это ни парадоксально, но как ни далек образ Ивана Карамазова от вольнодумного ловкого чернокнижника-мага старой «Легенды о Фаусте», он, в сущности, на свой лад приближается к вольно-мыслящему анти-герою. Религиозный гуманизм Достоевского с его пафосом ограничения прометеевского начала, пафосом антирационалистического смирения и покаяния оказывается на противоположном полюсе по отношению к гуманизму Возрождения, «Бури и натиска», веймарского классицизма, по отношению к прометеевскому духу. Кроме всего этого, не следует забывать, что дерзания Фауста осуществляются в реально и отчасти фантастической действительности, а деяния Ивана Карамазова сводятся к движениям его мысли и души, имеющим, правда, и некоторые реальные последствия. Практическая деятельность Фауста при этом как бы компенсирует отрицательную сторону дерзаний, а реальный поступок Смердякова обнажает греховность мысли Ивана.

Достоевский высоко ценил Гёте, но еще горячее относился к Шиллеру. Театральная постановка «Разбойников» Шиллера произвела на него огромное впечатление еще в детстве. В своих произведениях и письмах Достоевский очень часто упоминает Шиллера, главным образом – как прекраснодушного идеалиста. Именно в этом смысле Дмитрий Карамазов признает себя «любителем Шиллера» и поэтому цитирует его стихи. В этом смысле говорится о чтении Шиллера Иваном Карамазовым, потому же Свидригайлов называет Шиллером Раскольникова, а Порфирий Петрович, разумеется, иронически – самого себя. Не случайно Федор Карамазов называет своих сыновей Ивана и Дмитрия соответственно: «почтительнейшим» Карлом Моором и «непочтительнейшим» Францем Моором «прямо из “Разбойников” Шиллера». На самом деле, когда в «Разбойниках» говорится, что Карл Моор, в отличие от брата-лицемера Франца, в юности был разгульным, всё время проводил с мальчишками, разбазаривал деньги и т. д., то на ум приходит сравнение Карла не с Иваном, а с Дмитрием; впоследствии вдохновителем отцеубийства оказывается «почтительнейший» Иван (как и шиллеровский Франц). Франца сближает с Иваном крайний рационализм и неверие в Бога, которым отчасти мотивируется цинизм и аморальное поведение Франца. Богоборческие признания Ивана Карамазова буквально повторяют заявление Франца Моора пастору Мозеру, а фраза Франца о том, что если Бог праведен, то почему же люди страдают, близка к известному монологу Ивана на эту же тему. Богоборческие заявления Франца соседствуют с его «материалистическими» признаниями: «Мне скучно. Вся наша сущность сводится к кровообращению». На что пастор замечает: «такова

философия вашего отчаяния». Периферическая фигура в «Разбойниках» – побочный сын дворника, родившийся под забором, – вызывает отдаленную ассоциацию со Смердяковым.

Н. Вильмонт в своей работе «Достоевский и Шиллер»²⁸ всячески настаивает на духовной близости Достоевского к Шиллеру прежде всего в плане проникновения в психологию людей «возмущенного сознания» и общего этически религиозного пафоса, придерживается мнения, что и «Разбойники» Шиллера – «интеллектуальная трагедия», где изображается не только «игра страстей», но и «система мышления». Различие между авторами Н. Вильмонт видит, кроме большей психологической глубины Достоевского, в различии жанров. По его мнению первоначальный вариант, задуманный Достоевским, вариант, отражающий некую реальную историю одного каторжника, был гораздо ближе к Шиллеру: младший брат – отцеубийца, влюбленный в невесту старшего брата, а старший – мнимый отцеубийца и каторжник. Мотив Амалии из «Разбойников» сравнивается с соперничеством Дмитрия и Ивана в отношениях с Катериной Ивановной. Дополнительное использование в «Братьях Карамазовых» шиллеровских мотивов, как указывает Н. Вильмонт, – это образ инквизитора из «Легенды», напоминающий инквизитора из «Дон Карлоса» Шиллера.

Несомненно, тема отцеубийства мнимо покорным сыном-безбожником и контраст братьев создают отдаленную параллель между «Братьями Карамазовыми» и шиллеровскими «Разбойниками». Однако ни Дмитрий, ни Иван всё же не являются разбойниками, и если Дмитрий – мнимый отцеубийца, то Иван – почти невольный интеллектуальный вдохновитель отцеубийцы Смердякова. Не только степень психологизма, но прежде всего степень интеллектуализма отличает героев Достоевского от героев Шиллера.

Несколько ближе к «Разбойникам» Шиллера стоит образ и судьба Раскольникова в «Преступлении и наказании» – этакий интеллектуально-полюемический вариант «благородного разбойника». Но в отличие от Карла Моора (и пушкинского Дубровского), у Раскольникова нет мотивов личной обиды и мести, он также не пытается «исправить мир злодеяниями» и не собирается создать республику, перед которой «Рим и Спарта покажутся женскими монастырями», и не становится настоящим разбойником. Однако, когда говорится, что Карл в юности читал истории Александра Великого и Юлия Цезаря, когда он заявляет, что «свобода порождает гигантов и великие порывы», то невольно вспоминается мечта Раскольникова «стать Наполеоном». Разочарование в себе, смирение и отдача себя в руки правосудия также объединяют героев Шиллера и Достоевского. Разумеется, есть связь между мировосприятием Карла Моора и его ролью вождя разбойни-

ков, но и интеллектуализм Раскольникова (не только Ивана Карамазова) несравненно выше, ибо убийство старухи-процентщицы в сущности сводилось к проверке теории, идеи.

Для нас существенно, что «Разбойники» Шиллера знаменуют более раннюю и более типичную стадию в разработке популярной темы.

Еще в одном произведении Шиллера – «Коварство и любовь» – Н. Вильмонт видит «подспорье» к «Униженным и оскорбленным», «один и тот же сюжет»: молодой человек из высшего круга (Фердинанд фон Вальтер – Алеша), частично сирота, влюбляется в девушку из низшего круга (Луиза – Наташа). Отцы девушек – против, а матери – за. Отцы задумывают престижный брак сыновей (с леди Мильфорд – с Катей), причем они (т. е. президент фон Вальтер – князь Валковский) сначала действуют принуждением, а затем коварством, а именно: делают вид, что согласны на брак сына с любимой девушкой, заведомо зная, что это согласие уже не помешает их коварным замыслам. Совпадает и мотив встречи соперниц, оказавшихся обоюдоблагородными. Главное же сходство – в образах «хищников» (президент – Валковский), жертвами которых являются «униженные» и «оскорбленные». Оба – абсолютные циники, стоящие по ту сторону добра и зла.

В целом, рассматриваемая параллель указывает на укорененность более ранних произведений Достоевского в сентиментализме (родственном «Буре и натиску», в рамках которого принято рассматривать большую часть творчества Шиллера). Однако следует учесть и различия, имеющие определенные стадийно-исторические основания. Президент фон Вальтер действует не только в частной, но и в государственной, политической сфере; он – выразитель феодального самоуправства, средства его политической карьеры – преступны, он продает солдат в Америку и т. д. Таким образом, в трактовке «хищного» типа здесь еще ощущаются просветительские традиции. «Хищному» типу и у Шиллера, и у Достоевского противостоят чувствительные, добродетельные, гордые «демократические» персонажи. При этом социальные контрасты, как контрасты сословные, здесь еще очень заострены и сами по себе, и отраженные в сознании персонажей. Фердинанд обманут интригой чисто внешне, ему заронили подозрение в неверности Луизы, и его известное восхищение леди Мильфорд, любовницей герцога, не влияет на его поведение. Что касается Алеши, то его позиция – результат не столько интриг, сколько его неустоявшегося и противоречивого характера, еще наивных проявлений «достоевщины».

Корни Достоевского, как уже было сказано выше, в основном ограничены послепросветительскими этапами европейской литературы. Если мы будем искать какие-то аналогии литературному миру Достоевского в

XVIII веке вне преромантических тенденций как таковых, то такие аналогии найдутся только в тех произведениях, где их авторы сами выходили за пределы просветительского идеологического канона или даже поднимались до просветительской самокритики. На этом пути мы прежде всего встречаемся с предреволюционным психологическим романом типа «Опасных связей» Шодерло де Лакло, где представители аристократического «хищного» типа действуют главным образом в узко-любовной сфере. Либертенствующие аристократы-развратники-циники виконт де Вельмон и маркиза де Мертей, соревнуясь друг с другом, выступают как теоретики и практики оболъщения невинных, добродетельных и чувствительных существ, которых они делают несчастными и затем бросают. Имея в виду Достоевского, надо подчеркнуть в их образах подчинение практики известной либертенской «теории» и претензии на «сверхчеловеков», всех презирающих, крайне рационалистическую основу их цинизма. Они не только приводят к гибели свои жертвы, но и сами погибают, отчасти не умея быть абсолютно последовательными и исключить в самих себе власть чувства, любовь и ревность. И они сами, и их демонизм терпят полное фиаско.

Виконт де Вельмон и его «друг» маркиза де Мертей во многом продолжают линию, восходящую к Ловеласу – герою еще одного известного романа в письмах – «Клариссы Гарлоу» английского романиста-просветителя С. Ричардсона. Либертен, действующий в отношении гордой, добродетельной Клариссы как настоящий охотник за дичью, насилует свою усыпленную жертву, но не может сломить ее добродетели. Трагедия заключается в том, что втайне они любят друг друга, но остаются беззастенчивым охотником и добродетельной «дичью». Оба они погибают в конце концов (Ловелас на дуэли, как и Вельмон). Ричардсон включает в свой анализ и сферу подсознания, и изображение душевной борьбы, что совсем не чуждо Достоевскому. Образ Ловеласа сам по себе восходит к мольеровскому «Дон Жуану» – тоже аристократическому либертену²⁹. Дон Жуан у Мольера – не только развратник, но именно либертен, мыслящий сугубо рационалистически и сознательно бросающий вызов религии. В отличие от него, первый Дон Жуан («Севильский озорник» Тирсо де Молина) лишен какого бы то ни было богоборчества, верен аристократическим нравам, не рационалистичен и готов на всё ради удовлетворения своей чувственности.

Не вызывает сомнения известная генетическая связь Достоевского с творчеством Руссо. Как известно, отношение Достоевского к Руссо двойственное, поскольку культом чувственности, нравственно-религиозным пафосом, скепсисом по отношению к рационализму, демократизмом и многим

другим, отличавшим Руссо от классических «просветителей» Вольтера и Дидро, он, несомненно, импонирует Достоевскому, но другие черты, сближающие Руссо с просветителями-рационалистами, те идеи, которые делают Руссо предшественником революционеров и социалистов и которые увязываются Достоевским с западным католическим христианством, тем более – с нехристианским религиозным экспериментаторством, известная «женевская» утопичность – всё это отталкивает Достоевского (5:122; 9:405; 11:4; 12:133; 15:208, 335 и др.). При всем том «Исповедь» Руссо несомненно является для Достоевского одним из «источников» и более ранним этапом, т. е. «прообразом» ряда его приемов и мотивов. Робин Миллер³⁰ обратила внимание на отголоски «Исповеди» Руссо в целом ряде произведений Достоевского: в «Униженных и оскорбленных» («исповедь» Валковского), в «Записках из подполья», в «Идиоте» (признания гостей Настасьи Филипповны в своих гадких поступках), в «исповеди» Ставрогина Тихону, в ряде эпизодов «Подростка». Эмблема «заголения» повторена в «Подростке» и в «Бобке». Достоевский, в частности, использует рассказ Руссо об обнажении перед женщинами на расстоянии и о ложном обвинении в краже ленты служанки Марион – беззащитной бедной девочки, которая нравилась Руссо (ср. выдуманную Ставрогиным кражу Матрешей перочинного ножика). И у Руссо, и у Достоевского отчетливо выражается раздвоение личности, роль подсознательных эмоций, извращенная потребность в самообнажении и саморазоблачении, сочетание жажды вызвать жалость и поразить цинизмом; сам жанр исповедального монолога весьма характерен для Руссо, но вместе с тем в «Исповеди» Руссо находим важнейшие элементы того типа психологизирования, которые столь сильно отличают Руссо от типичных просветителей и которые усилены и подробно разработаны у Достоевского.

Целый ряд произведений романистов-просветителей, например Филдинга и Смоллетта, имеют характер «романов воспитания» и в этом плане – предшественников целой плеяды произведений начиная с гётевского «Вильгельма Майстера» и включая сюда «Подростка» Достоевского. У самих Филдинга и Смоллетта роман воспитания еще сохраняет некоторые элементы романа авантюрно-плутовского. В английской литературе XVIII века тип брошенного в опасную гущу жизни «найденщца» в какой-то мере вытесняет тип «плута», восходящего в конечном счете к испанскому роману XVII века.

Герой романа Филдинга «Том Джонс найденщца» в чем-то, конечно, очень отдаленно, не чужд литературным позициям Достоевского, который в «Подростке» рисует простительные заблуждения подростка, вышедшего из «случайного семейства», а в «Братьях Карамазовых» выделяет

образ Дмитрия, вполне оправдывающего чувственную «карамазовщину» и некоторые неблагоприятные душевные порывы и поступки, притом что в глубине его души гегемоном все-таки являются добро и вера. Том Джонс, гораздо более схематический образ, также не является прямолинейным носителем добродетели (и не переживает глубинной душевной борьбы, как, например, Кларисса у Ричардсона), но, сохраняя исконное доброе начало, способен отвлекаться призывами «живой жизни», проявлять юношеское легкомыслие и тому подобное, в отличие от своего брата, коварного Блайфила, который с ним соотносится примерно так же, как Франц Моор с Карлом Моором у Шиллера.

Как ни парадоксально, один из главных идеологов просветительства Дидро в своем «Племяннике Рамо» поднимается до иронической самокритики Просвещения. И именно это произведение заставляет нас вспомнить о «записках» подпольного человека у Достоевского.

Дальше всего Достоевский отстоит от классицизма XVII–XVIII веков. Гораздо ближе ему (как отчасти и Гоголю) Барокко, рисующее мир полным противоречий, контрастов, низменных страстей и высоких порывов, иллюзий, которым противостоят высший небесный разум и христианское деяние добра. В драме великого испанского писателя Барокко Кальдерона «Чудодейный маг» разрабатывается, как известно, «фаустианская» тема, но, в отличие от гётевского Фауста, ищущий истину и соблазняемый демоном Киприано, преодолевая внушаемое ему демоном чувственное влечение к Хустине и увлечение Марией, не вовлекается в практическую общественную деятельность, а постигает истинного, т. е. христианского, Бога единого и погибает во имя его, причем вместе с Хустиной. Как ни парадоксально, пафос этой драмы в сущности ближе Достоевскому, чем «Фаусту» Гёте.

В самой знаменитой драме Кальдерона «Жизнь есть сон» разрабатывается наряду с идеей иллюзорности жизни тема возрождения и духовного спасения падшего человека, что достаточно близко Достоевскому. Принц Сихизмундо, во избежание осуществления дурных предсказаний, закован в цепи и заключен в башню своим отцом королем, а выпущенный впоследствии в порядке эксперимента действительно проявляет жестокость и сладострастие, после чего его снова помещают в башню. Но впоследствии, освобожденный восставшим народом, Сихизмундо кардинально меняется, проявляя разумность и благородство, стараясь творить добро. Кальдерон развивает две параллельные концепции, контрастные и вместе с тем дополняющие друг друга. Одна: естественный человек мало отличается от зверя и без определенного социального и религиозного воспитания разви-

вается как демонический, аморальный индивидуалист. Другая: тюремное «воспитание» сделало Сихизмундо таким, что, неожиданно оказавшись у власти, он возомнил себя сверхчеловеком, которому всё позволено, но при вторичном освобождении постигает высший разум, ощущает желание быть окруженным друзьями и творить добро. Вот эта вторая концепция довольно близка Достоевскому. Раскольников, правда, не был заключен в башню, но бедность и социальная несправедливость способствовали его надежде стать «сверхчеловеком», по ту сторону добра и зла. Осознание своей неудачи и вины (соотносимое с действием второго заключения в башню Сихизмундо) способствовали пробуждению раскаяния и признания приоритета добра. Замечу только, что антирационалистический пафос Достоевского не свойствен Кальдерону, стоящему за разум, но разум высший, небесный.

Излюбленную Достоевским тему раскаяния «великого грешника», в редакции гораздо более близкой к настоящему «житийному» жанру, находим в пьесе Кальдерона «Поклонение Кресту», где герой Ауседио, страшный грешник и даже разбойник (не «благородный», как шиллеровский Карл Моор, но отчасти понуждаемый к этому преследованиями за «честную» дуэль), чуть не совершивший кроме того инцест со своей фактической сестрой, в конце концов спасается благодаря мистической связи с Крестом, вере и предсмертному покаянию. Эта пьеса в свою очередь отчасти перекликается с пьесой Тирсо де Молина «Осужденный за недостаток веры», где разбойник Энрике, особенно потому, что сохранил теплое чувство к отцу, находит в себе силы покаяться и тем спасает свою душу, в то время как настоящий отшельник Пауло, сохранивший при святой жизни эгоизм, в конечном счете вступает на путь богоборчества и греха и тем губит свою душу. Один из мотивов богоборчества – возмущение сравнимостью судеб своей души и души Энрике (рационалистический повод для бунта!). Не напоминает ли, пусть весьма отдаленно, эта схема контраст Ивана и Дмитрия Карамазовых?

В «Севильском озорнике» Тирсо де Молина, первой пьесе на тему Дон Жуана, герой совершает гнусные поступки в угоду своей чувственности, не проявляя при этом, как было замечено выше, никакого богоборчества. Но он всё время откладывает свое покаяние и не может очиститься перед Богом, погибает и он, и его душа.

Творчество Достоевского в какой-то мере сопоставимо не только с Барокко, но и с поздним Ренессансом, трагически выразившим кризис гуманистического мировоззрения. В рамках испанской литературы здесь, естественно, на первом месте стоит «Дон Кихот» Сервантеса. Достоевский необыкновенно высоко ценил это произведение: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения» (22:92). «Эту самую грустную из книг не забудет

взять человек с собой на последний Божий суд» (9:400). «Из прекрасных лиц в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот, но он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон». Как «добродетельного» и «смешного» Достоевский сопоставляет Дон Кихота с Пиквиком, но оценивает Дон Кихота гораздо выше.

Упоминается «Дон Кихот» в ряде художественных произведений Достоевского, например в «Сне смешного человека», в «Бесах» (Степан Трофимович Верховенский сближается с Дон Кихотом благодаря его «искренней мечте об идеале») и особенно часто в «Идиоте», поскольку князь Мышкин упорно сближается с Дон Кихотом наряду с пушкинским «рыцарем бедным»: «“Рыцарь бедный” – тот же Дон Кихот, только серьезный, а не комический», – говорит Аглая, имея в виду Мышкина (8:207). В черновиках у Достоевского находим: «герой романа Князь если не смешон, то имеет другую симпатичную черту: он невинен» (9:239). Мышкин часто кажется окружающим смешным, но это, по мысли автора, впечатление несколько поверхностное, не затрагивающее внутренней сущности героя. Так или иначе – Достоевский сознательно приписывает Мышкину «донкихотизм», без которого, в частности, нельзя понять финал романа – неудачу князя, в конечном счете крах его деятельной любви и сострадания, приведший его к возвращению в Швейцарию, опять к врачу-психиатру. Связь Мышкина с традицией образа благородного, но полубезумного чудака у Сервантеса отделяет как раз Мышкина от буквального воплощения в нем Христа, а также от русской национальной традиции юродивых. Следует также заметить, что одержимость Дон Кихота «идеями» не имеет параллели в образе Мышкина, но созвучна другим героям Достоевского, во всем прочем не похожим на Дон Кихота. Можно также еще и обратить внимание на то, что в «Легенде о великом инквизиторе» сам Христос оказывается в положении, близком к Дон Кихоту среди нового, чуждого ему окружения, организованного инквизиторами³¹.

В разнообразных высказываниях Достоевского также часто упоминается Шекспир, которого Достоевский очень высоко ставил. «Шекспир – это пророк, посланный Богом, чтоб возвестить нам тайну о человеке, души человеческой» (11:237). При этом Шекспир не раз упоминается Достоевским рядом с Сервантесом и, в частности, ставятся рядом имена их главных героев – Дон Кихот и Гамлет (например, 24:91). Разумеется, сопоставление Гамлета и Дон Кихота имеется не только у Достоевского и достаточно банально. Однако для Достоевского оно, очевидно, имело специфическое значение, чему соответствует контраст между князем Мышкиным и Иваном Карамазовым, которых в известном смысле можно назвать соответственно

Дон Кихотом и Гамлетом у Достоевского. Речь идет о противопоставлении интеллектуального героя, убеждающегося в господстве в мире зла и Хаоса, герою с возвышенными идеалами, которые ему не удается утвердить в реальном мире. Говоря о Гамлете и о Шекспире, Достоевский прежде всего упоминает «отчаяние», «мрачный омут» и т. п. Например, «Гамлет – это грозное отчаяние» (3:365), «Древняя трагедия – богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон-Кихота» (24:160). Такая характеристика Шекспира могла быть подсказана не только «Гамлетом», но также «Королем Лиром» (где изображен семейный и государственный Хаос – тоже излюбленная тема Достоевского) или «Макбетом» (где до конца развенчивается «демонизм» индивидуалиста).

Узнав о конкретном страшном нарушении морали и преступлении, а именно об убийстве его отца дядей, т. е. братом отца, и женитьбе последнего на вдове убитого, т. е. на матери его, Гамлет постепенно убеждается, что «вся Дания – тюрьма» и что зло и Хаос не имеют границ. «...этот цветник мироздания, земля, кажется мне бесплодную скалою, а этот необъятный шатер воздуха с неприступно вознесшейся твердью, этот, видите, ли царственный свод, выложенный золотою искрой, на мой взгляд – просто-напросто скопление вонючих и вредных паров. Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к Богу! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха?» Гамлетовское разочарование в человечестве и в мире не напоминает ли осуждение Иваном Карамазовым мирового Хаоса? В отличие от Ивана Карамазова, у Гамлета нет целенаправленного богоборческого пафоса, желания «отдать Богу свой билет» и т. п. Но и в мироощущении Гамлета социальный хаос норовит перерасти в космический, при этом он не только скорбит о превращении человека в прах, но в монологе «быть или не быть» Гамлет выражает неуверенность в отношении жизни после смерти, страх перед страной, откуда нет возврата. Иван Карамазов представляет новый, углубленный вариант «гамлетизма».

Иван Карамазов доходит до безумия. Не обходится без безумия и Гамлет, хотя у последнего безумие в значительной мере наигранное. Изображая безумие, Гамлет как бы временно превращается в шута, который в гротескной форме выражает его разочарование в окружающих. Социальный хаос, приводящий к безумию главного героя, находим и в трагедии о короле Лире (ср. имитацию безумия Эдгаром и шутство шута). Здесь нет «космизма», зато разработан «семейный» аспект хаоса, противопоставлены

«отцы» и «дети», вплоть до замыслов отцеубийства, представлен преступный побочный сын Эдмунд (ср. Смердяков), что естественно наводит на параллель с «Братьями Карамазовыми». Конечно, король Лир несколько не похож на Федора Карамазова. Король Лир – отчасти жертва распада феодального порядка, а Федор Карамазов в значительной мере сам деклассирован, заражен буржуазным злом. Лира сопровождает шут, а Федор Карамазов сам не прочь разыграть шута. Но в обоих случаях речь идет о распаде и семейных, и социальных связей и преступном аморализме эгоистических индивидов. Замечу еще одну деталь: Лир, в силу своих королевских привилегий, мыслит себя своего рода «сверхчеловеком» и в этом плане испытывает полный крах – проблема также близкая Достоевскому (в «Преступлении и наказании»).

По совершенно иной причине претендует на то, чтобы быть «сверхчеловеком» и освободиться от моральных пут, Макбет в одноименной трагедии, но он также терпит полный крах. Макбет как бы вдохновлен предсказаниями ведьмы, которые отчасти отражают его собственные подсознательные чаяния (ср. черта Ивана Карамазова). Раскольников хочет «стать Наполеоном» метафорически, а Макбет действительно борется за трон, но также в конце концов проявляет внутреннюю слабость, не выдерживает роли (как, впрочем, и его «двойник» – подстрекающая его к преступлениям жена). «Макбет» – это трагедия индивидуализма, т. е. тема, которую гораздо позднее разрабатывает Достоевский.

За трагедийными характерами Шекспира, как правило, подчеркнул в своих работах Л.Е. Пинский³², стоит эпическое состояние мира и эпический склад героя. Они составляют исходный пункт трагического сюжета; трагическое связано с гибелью героического. Пинский пишет: «Эпическая сила и цельность его (героя. – Е. М.) натуры, его вера в себя и сознание своего права в условиях трагедии становятся <...> опустошительной разрушительной силой». Действительно, в «Гамлете» только покойный Гамлет-отец соответствует архаическому эпическому архетипу, а исполнители эпической задачи – мести за отцов – оказываются или карикатурой на настоящего богатыря (Фортинбрас), или существом беспринципным и коварным (Лаэрт), или разочарованным рефлектером, т. е. характером принципиально антиэпическим (Гамлет-сын). Проявление «широкой эпической натуры» – короля Лира – оборачивается самодурством и его собственной покинутостью, эпическая непосредственность в действиях и человеческих отношениях – невольным преступлением. В образе Макбета (в хронике Голиншеда он был мудрым и справедливым правителем) эпический герой преобразуется в демонического злодея.

При этом, как это ни парадоксально, трагизм эпической непосредственности и «неистовства» совпадает с трагизмом эмансипированной, отвечающей идеалам гуманизма, свободной личности, трагизмом индивидуализма. Так же и в *Дон Кихоте* совмещались трагедия или трагикомедия рыцаря и трагедия гуманиста. Таким образом, уже на этой стадии начинается развенчание эпического героя, завершаемое Достоевским. Не забудем, что в истории литературы между эпосом и трагедией эпохи Возрождения был ряд посредствующих звеньев, в том числе – средневековый рыцарский роман, в котором субстанциональное единство эпического героя с родоплеменным, государственным и т. п. началом ограничено известной мерой эмансипации рыцаря от его общественных обязанностей, открытием в нем «внутреннего человека» с индивидуальными страстями, например, к незаменимому любовному объекту. Всё это вносит социальный «хаос» и нуждается в трудной гармонизации с рыцарскими, еще «эпическими», идеалами. С любовной тематикой в средневековом романе часто связаны и конфликты поколений, ср. например, любовь героя к жене старшего родственника – Тристана к Изольде во французском романе, Рамина к Вис в персидском романическом эпосе *Гургани*, и т. п. В выдающемся средневековом романе Кретьена де Труа «*Повесть о Граале*» герой, наоборот, терпит крах в чудесном замке Граале, ему предназначенном, так как исходя из формальных рыцарских правил (также – своеобразный рационализм) не проявляет христианского сострадания к владельцу замка. Впоследствии он исправляется.

В героическом эпосе герой часто вступает в конфликт с высшей властью, что может иметь отрицательные последствия для общего дела. Ахилл, поссорившись с верховным военачальником Агамемноном, впадает в гнев и отходит от боя. Верного вассала Сиды изгоняет Альфонс VI. Илья Муромец «сбивает маковки с церкви», и Владимир Святославич помещает его «в погреба глубокие», и т. п. Но в эпосе эти конфликты (в отличие от последующих трансформаций, вплоть до Достоевского) временные в силу субстанционального единства богатыря, как бы он ни был строптив, со своим этносом, конфессией.

В эпосе встречаются и часто описываемые Достоевским и другими писателями Нового времени конфликты родственников или свойственников (например, Роланда и его отчима Ганелона, братьев Бургундов с сестрой и т. п.). Эпос знает и тему боя отца с сыном (*Хильдебранд и Гадубрант*, *Рустем и Сохраб*, *Кухулин и Конлоах*, *Илья Муромец и Сокольник*), но в этом «эпическом» случае отец и сын оказываются, обычно, в составе враждующих воинств. Нечто подобное мы видели даже в стилизованном под эпос «*Тарасе Бульбе*» Гоголя, но, конечно, не у Достоевского.

В греческой трагедии, хотя бы в знаменитом «Царе Эдипе» Софокла, герой, т. е. Эдип, не ведая того, убивает своего отца (с чисто героической мгновенной реакцией) и женится на матери, овдовевшей царице. За этим сюжетом стоит, конечно, не фрейдовский «эдипов комплекс», а как и в некоторых средневековых романах, мифологема смены поколений как смены власти, мифологема, имеющая и ритуальный эквивалент, описанный Фрэзером в «Золотой ветви». Эта мифологема часто фигурирует и в настоящих мифах, например в мифе о борьбе старого Ворона с молодым, совершившим инцест с женой дяди (у североамериканских индейцев – тлинкитов). Таков конечный или, вернее, исходный пункт одного из мотивов в «Братьях Карамазовых»: вражда отца с сыновьями, соперничество Федора Карамазова и Дмитрия Карамазова из-за Грушеньки, отцеубийство.

В волшебной сказке редко встречается вражда сына с отцом, чаще конфликт младшего брата со старшим или падчерицы с мачехой и ее дочерьми, ибо младший сын и падчерица оказываются жертвами оттеснения первобытного рода семьей. «Незаконные» дети дожили и до Шекспира, и до Достоевского. Соперничество братьев находим и у Шекспира, и у Шиллера, и у Филдинга, и у Достоевского.

Враждующие братья, особенно часто братья-близнецы, постоянно фигурируют в мифах. За этим стоит представление о «культурном герое» – древнейшем типе героя в словесном искусстве – и его комически-демоническом двойнике, мифологическом плуте (трикстере). Классическим примером «культурного героя» является Прометей (брат Прометей – Эпиметей через свою жену привел беду в мир). Как видим, эта древнейшая мифологема через всю историю литературы дожила не только до Гёте (Фауст–Мефистофель) и Гофмана (с его многочисленными «двойниками»), но и до Достоевского (см. выше).

Что касается достаточно распространенной темы Хаоса, противостоящего Космосу (и у Достоевского, и у Шекспира, и у многих других), то надо сказать, что тема борьбы Космоса с Хаосом является основным пафосом мифологии³³.

Таким образом, в поисках архетипов, которые эксплуатирует Достоевский, мы сделали попытку пройти всю литературу «вниз» и дошли до самых первоначальных истоков.

Примечания

- ¹ *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского / Ф.М. Достоевский. Кн. 2. Пг.; М., 1924.
- ² *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского Л., 1929; Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- ³ *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч. в тридцати томах. Л., 1972–1991. Далее по тексту произведения Достоевского цитируются по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страницы, при ссылке на тот же том указывается только номер страницы.
- ⁴ *Бердяев Н.А.* / Наше наследие. 1991. Т. VI. С. 76.
- ⁵ *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах / РГГУ; ИВГИ. М., 1994. – 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
- ⁶ См.: *Вольнский А.* Царство Карамазовых. СПб., 1901. С. 148–149; *Кусков В.В.* Мотивы древнерусской литературы в романе Достоевского «Братья Карамазовы» / Вестник МГУ. Серия 10. Филология. М., 1971. № 5. С. 22–28; *Ветловская В.Е.* Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» / Достоевский и русские писатели. М., 1971. С. 325–354; *Ветловская В.Е.* Достоевский и поэтический мир древней Руси. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» / Труды отдела древнерусской литературы ИРЛИ. Л., 1974. Т. 28. С. 296–307; *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977; *Ветловская В.Е.* Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей (Строительная жертва) / Миф, фольклор, литература. Л., 1978. С. 81–113; *Пигин А.В.* К вопросу о древнерусских источниках романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» / Новые аспекты изучения Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 193–198.
- ⁷ *Лотман Л.М.* Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 313–315.
- ⁸ *Цейтлин А.Г.* «Преступление и наказание» и «Les misérables» / Литература и марксизм. 1928. № 5. С. 20–58; *Бем А.П.* Гюго и Достоевский / Slavia. 1937–1938. Т. XV. С. 73–86; *Вильмонт Н.* Достоевский и Шиллер / *Вильмонт Н.* Великие спутники. М., 1966. С. 50–56; *Туниманов В.А.* О литературном и историческом «прототипах» Великого инквизитора / Ученые записки чечено-ингушского пед. ин-та. Серия филолог. Вып. 15. 1968. № 27, 28; *Кирпотин В.Я.* У истоков романа-трагедии. Достоевский. Пушкин. Гоголь / Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство. М., 1971. С. 9–86; *Чичерин А.В.* Ранние предшественники Достоевского / Там же. С. 355–374; *Левин Д.* Достоевский и Шекспир / Достоевский. Материалы и исследования. 1. Л., 1974. С. 108–134; *Дылакторская О.Г.* Достоевский и Бомарше / Достоевский. Материалы и исследования. 1. Л., 1974. С. 265–267; *Билинкис Я.С.* Романы Достоевского и трагедия Пушкина «Борис Годунов» / Достоевский. Материалы и исследования. 2. Л., 1976. С. 164–168; *Боча-*

ров С.Г. О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых» / Там же. С. 145–153; *Маймин К.А.* Полифонический роман Достоевского и пушкинские трагедии / Культурное наследие древней Руси. М., 1976. С. 312–325; *Багно В.Е.* Достоевский о «Дон Кихоте» Сервантеса / Достоевский. Материалы и исследования. 3. Л., 1978. С. 126–135; *Кийко Е.И.* Достоевский и Гюго / Там же. С. 166–172; *Поддубная Р.Н.* Герой и его литературное развитие / Там же. С. 54–66; *Ветловская В.Е.* Об одном из источников «Братьев Карамазовых» / Известия ОЛЯ АН СССР. 1981. Т. XL. № 5. С. 436–445; *Грибанов А.* Заметки об использовании источников в «Братьях Карамазовых» / Wiener Slavistischer Almanach. 1983. Bd. 12. S. 229–241; *Багно В.Е.* К источникам поэмы «Великий инквизитор» / Достоевский. Материалы и исследования. 6. Л., 1985. С. 54–66; *Кийко Е.И.* К творческой истории «Братьев Карамазовых» / Достоевский. Материалы и исследования. 3. Л., 1978. С. 256–261; *Фридлендер Г.* Достоевский и мировая литература. Л., 1985; *Владимирцов В.П.* Мотив «горячее-горящее сердце» у Ф.М. Достоевского (в срезах исторической поэтики, культурологии и этнографии) / Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1992. С. 137–144; *Мальчукова Т.Г.* Достоевский и Гомер / Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 3–36; *von den Brincken A.* Georges Sand et Dostojevski / Revue de littérature comparée. 1993. Vol. 1; *Sechkaref V.* Ch.R. Maturin “Melmoth the Wanderer” und Dostojevskij / Zeitschrift für slavische Philologie. 1951. Bd. XXI. Hf. 1. S. 99–106; *Reber N.* Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A. Hoffman. Giesen, 1964.

⁹ *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления / Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 193–258.

¹⁰ См.: *Кирпотин В.Я.* У истоков романа-трагедии... С. 20.

¹¹ См.: *Благой Д.Д.* Достоевский и Пушкин / Достоевский – художник и мыслитель. М., 1972. С. 344–426.

¹² См. хотя бы сводку в книге: *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. Л., 1987. С. 176–194.

¹³ См.: *Багно В.Е.* К источникам поэмы «Великий инквизитор»... С. 107–109.

¹⁴ См. также на тему «Достоевский и Пушкин»: *Бочаров С.Г.* см. примеч. 8; *Викторович В.А.* О поэтике сюжетного эксперимента / Болдинские чтения. Горький, 1981; С. 312–315. *Маймин К.А.* Полифонический роман Достоевского и пушкинские трагедии / Культурное наследие Древней Руси. М., 1972. С. 312–315.

¹⁵ *Бальзак О.* Собр. соч. в двадцати четырех томах. М., 1960. Далее произведения Бальзака цитируются по данному изданию.

¹⁶ *Диккенс Ч.* Собр. соч. в тридцати томах. М., 1957–1963. Далее произведения Диккенса цитируются по данному изданию.

¹⁷ *Гюго В.* Отверженные. Т. 1. М., 1960. С. 199.

¹⁸ Там же. С. 93.

- ¹⁹ von den Brincken A. Georges Sand et Dostoyevski / Revue de littérature comparée. 1933. Vol. 1.
- ²⁰ Sechkaref V. Ch.R. Maturin «Melmoth the Wanderer» und Dostojewskij / Zeitschrift für Slavische Philologie. 1951. Bd. XXI. Hf. I. S. 99–106.
- ²¹ Метьюрин Ч.Р. Мельмот Скиталец. М., 1983. С. 488.
- ²² Кийко Е.И. К творческой истории... С. 250–261.
- ²³ Гофман Э.Т.А. Эликсиры Сатаны. Л., 1984.
- ²⁴ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 523–524.
- ²⁵ Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979.
- ²⁶ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах...; ср.: Reber N. Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffman. Giesen, 1964.
- ²⁷ Гёте И.В. Фауст. М., 1969. (Пер. Б.Л. Пастернака)
- ²⁸ Вильмонт Н.В. Великие спутники. М., 1966. С. 7–318.
- ²⁹ На близость «Униженных и оскорбленных» к донжуановской линии в литературе XVII в. обратил внимание Р.Г. Назаров. См.: Назаров Р.Г. / Филологическая наука. № 4. М., 1965. С. 35–36.
- ³⁰ См.: Miller R.F. Dostoevsky and Rousseau. Dostoevsky. New perspectives. ¹ 4. / Ed. R.L. Jackson. New York, 1984. P. 82–98; см. также: Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель/Babel. М., 1994. С. 89–122 (гл. «Между Достоевским и Руссо»).
- ³¹ См. о воссоздании Достоевским одного из эпизодов Дон Кихота: Багно В.Е. Достоевский о «Дон Кихоте»... С. 126–135.
- ³² Пинский Л.Е. Шекспир. М., 1971; Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 250–296.
- ³³ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1976. М., 1995.

Как сделаны «Братья Карамазовы»

«Братья Карамазовы»¹ – своего рода итог творчества Достоевского, и потому образы этой книги естественно и постоянно перекликаются с его более ранними произведениями. Не раз указывалась перекличка с «Хозяйкой» (Катерина – Грушенька), с «Селом Степанчиковым и его обитателями» (Фома Опискин – Федор Карамазов, лакей Видоплясов – Смердяков), с «Двойником» (двойники Ивана Карамазова), с «Бесами» (в журнальной редакции романа Ставрогина посещает Черт, Ставрогин – Петя Верховенский – Федя Катержник и двойники Ивана Карамазова), с «Идиотом» (Мышкин – Алеша, Настасья Филипповна – Грушенька), с «Преступлением и наказанием» (Раскольников – Иван Карамазов) и т. д.

Во многих произведениях изображаются страдающие от бедности униженные семьи, ситуация семейного разлада, образы злых или добрых шутов и юродивых, сложные отношения поколений, типы «мечтателей» или «хищников», общая ситуация социального хаоса. В какой-то мере Достоевский продолжал следовать замыслу «Великого грешника». Особо следует отметить связь Ивана Карамазова с Раскольниковым: бунтарь раздвоился и теоретик в какой-то мере отделился от практика, архетип «благородного разбойника» был оттеснен образом фаустианского типа. Грушенька сохранила в своем образе «магдалинический» элемент Настасьи Филипповны, но гордыня последней оказалась уже ближе Катерине Ивановне; в Грушеньке был подчеркнут национальный колорит, характер страсти и т. д. Семейный разлад в «Братьях Карамазовых» – совсем иной, чем в «Подростке» (где незаконный сын страдает от амбивалентных отношений с отцом, ср. в отдаленной мере незаконность Смердякова) и тем более – в «Бесах» (где изображаются отношения двух поколений «диссидентов», ср. «Отцы и дети» Тургенева). В далеком архетипе враждебные отношения отца и сына объяснялись либо их принадлежностью к различным военным союзам (тема

«боя отца с сыном» в эпосе, ср. «Тарас Бульба» Гоголя), либо борьбой за власть сменяющих друг друга поколений (с включением инцестуального любовного соперничества, столь несхожего с соперничеством Федора и Дмитрия Карамазовых).

«Братья Карамазовы» рисуют картины русского хаоса на всех уровнях и пути выхода из него, правда едва намеченные, хотя и прогнозируемые с большой настойчивостью. Кульминацией хаоса является изображение семейного разлада и отцеубийства. Хаосу противостоит церковь как центр Космоса. Что касается не русского (в основном – западного) мира, то там только безнадежная «могила». «Россия / не Россия» – одна из важнейших оппозиций. Уже на первых страницах появляется «просвещенный, столичный, заграничный европеец», хранящий память о парижской революции, живущий преимущественно в Париже и ведущий «нескончаемый процесс против монастыря», против «клерикалов», и он – даже на фоне всё время его «передразнивающего, дрянного, развратного» и «бестолкового», «сладострастнейшего» «злого шута» Федора Карамазова, крайнего представителя русского хаоса – кажется еще неприемлемей. Федор Карамазов дразнит и высмеивает достойных монахов, но даже самый гнусный «анекдотец» его (о святом, который лобызал свою голову) оказывается заимствованным у «европейца» Миусова. В сущности, Федор Карамазов только дразнит монахов, а Миусов ведет против них процесс и почитает за честь бороться с «клерикалами». И это при том, что Федор Карамазов заявляет: «Россия свинство <...> как я ненавижу Россию» (14:122). Соответственно и реальный отцеубийца Смердяков восклицает: «Я всю Россию ненавижу» (14:205). Даже в речи защитника на суде упоминается о том, что Смердяков «Россию проклинал». Известно, что он мечтал об эмиграции, учил французский язык для этого. Соседская дочка говорит, что он «точно иностранец». Замечу в скобках, что русские черты находят и у Смердякова. И Федор Карамазов вынужден признать то же и про себя, что он «русский человек».

На другом полюсе – мнимый отцеубийца Дмитрий Карамазов, который признается: «Россию люблю, Алеша, русского бога люблю, хотя сам и подлец...», «Америку ненавижу», «не мои они люди, не моей души». И Алеша ему горячо сочувствует, в то время как Иван Карамазов мечтает «в Европу съездить <...> на самое дорогое кладбище». Дмитрий Карамазов предлагает поляку, приехавшему сватать Грушеньку и обрисованному крайне неприязненно, выпить за Россию, но тот отказывается, ибо не признает ее нынешних границ. Отвратительный «полячек» противостоит глубоко русскому Дмитрию Карамазову. Отношение к России и Западу оказыва-

ется, таким образом, лакмусовой бумажкой, разделяющей относительно положительных и относительно отрицательных персонажей. Не случайно и главной положительной героине Грушеньке приданы черты «русской красавицы» («русская красота» – темно русые волосы, бела лицом, серо-голубые глаза, взгляд ее веселил душу). Так же не случайно Федор Карамазов по внешности сравнивается с римлянином эпохи упадка, а его бизнесменство – следствие учебы у евреев. Русский народ сохранил веру в Бога, именно в живого «русского Бога», и сам является богоносцем. Зосима вещает: «Берегите же народ <...> ибо сей народ – богоносец», «неустанно еще верует наш народ в правду», «Кто не верит в Бога, тот и в народ божий не поверит». Даже «русские преступники еще веруют» – говорится в другом месте (14:60). Понятие «русскости» неотделимо от понятий «народности» и «веры в Бога». Эти три элемента, тесно связанные между собой, определяют некий позитивный «спасительный» комплекс. Поэтому наряду с оппозицией *русское/нерусское* в «Братьях Карамазовых» и вообще у Достоевского – в его мироощущении, реализованном в его произведениях, – имеет место оппозиция *вера в Бога/безверие*, определяющая возможность спасения души, преодоления хаоса, а также оппозиция *народный/ненародный*, в том числе *аристократический и интеллигентский*.

Вера/безверие также противопоставляет положительных и отрицательных персонажей. О Федоре Карамазове сказано, что «сам он был далеко не из религиозных людей»; когда он спрашивает у своих сыновей, есть ли Бог, то Иван отвечает – нет, а Алеша – да. Разумеется, не верят в Бога ни «западник» Миусов, ни лицемерный семинарист-карьерист с социалистическим душком Ракигин («Ах, не любит Бога»). Дмитрий Карамазов, какими бы ни были его недостатки, поет «славу высшему на свете, славу высшему во мне», «Бога и его радость» он любит, как мы знаем, – «русского Бога», и обращается к нему со словами: «пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки Твой сын, Господи и люблю тебя» (14:99), «люблю Тебя, Господи» (377). Дмитрий не убил отца, потому что «Бог сторожил меня тогда» (355).

Противопоставление *народного и не народного* в «Братьях Карамазовых» выражено менее отчетливо, чем в некоторых других произведениях Достоевского, но всё же чувствуется: ср. ложный аристократизм Миусова, более народно-демократическую отмеченность Грушеньки по сравнению с аристократической гордячкой Катериной Ивановной, противопоставление Хохлаковой народным просительницам у Зосимы и т. п. Не случайно Федор Карамазов – помещик, хотя и деклассированный,

прошедший стадию приживальщика, склонный к злему шутовству и грязному бизнесу. Вера в Бога и связь с русским народом-богоносцем – условие и источник спасения падшего, как бы тот ни погряз во грехе. Зосима учит не бояться грехов и грешников; Бог особо любит раскаявшихся грешников, одним из которых и является Дмитрий Карамазов, жаждущий пострадать и очиститься. Вера в Бога и вера в народ ведут к «соборности» (хотя Достоевский не пользуется этим термином), к тесной связи с другими людьми в противовес к «отсоединению» и индивидуализму – «любовью всё покупается, всё спасается» – учит Зосима. В этом плане противопоставлены Алеша – «ранний человеколюбец», «людей он любил», отчасти и Дмитрий, болющий за страдающее «дитё», – Ивану Карамазову и их отцу Федору, а также Смердякову, Ракитину, Миусову. Иван Карамазов отказывается «от высшей гармонии» (не ступая «слезинки» ребенка), якобы «из-за любви к человечеству», но при этом он «никогда не мог понять, как можно любить своих ближних» или «страдать неповинному за другого», и как можно любить жизнь «больше, чем смысл ее». Смердяков также «никого не любил» и был «нелюдим». Кроме того, ему был не чужд садизм: вешал кошек и т. п. (ср. умиленное отношение к животным у Зосимы). Явный эгоист и человеконенавистник, Федор Карамазов пародирует религиозное представление о любви, говоря, что Грушенька «много возлюбила». Миусов якобы «любит человечество», но это только означает, что не любит никаких конкретных людей, никаких ближних.

Любовь к людям должна переходить в любовь к жизни, к ощущению земной жизни раем. Зосима учит, что «жизнь есть рай <...> рай в каждом из нас» (14:275). О Ракитине говорится как об эгоисте, у которого «сухо в душе».

В силу вышесказанного прощупываются оппозиции: *деятельная любовь / равнодушие* (допускающее претензию на абстрактную любовь к человечеству), *индивидуализм («отъединенность»)* / *коллективизм, жизнелюбие / отсутствие жизнелюбия, приоритет рационализма вплоть до отказа от мировой гармонии*. Любовь к жизни, радость жизни всячески утверждаются в «Братьях Карамазовых». «Какая жажда существовать», – восклицает Дмитрий Карамазов. И даже Иван Карамазов, отказавшийся от мировой гармонии, не может устоять перед «клейкими листочками» и радостью жизни до тридцати лет. Любовь к жизни, в частности, проявляется в радости, веселии, смехе. Любовь к живой жизни «прежде логики», о чем говорит Алеша и на что намекает Зосима, отчетливо противопоставляется всякой рационалистической «арифметике». Границу жизнелюбия ставит только «сладострастная» «карамазовщина», которая в полной мере и в от-

вратительной форме проявляется у «отца семейства», но элементы которой знакомы и его сыновьям, особенно Дмитрию. Ракитин и Ивана квалифицирует как сладострастника. Общему карамазовскому «сладострастию» лишь отчасти противостоит «целомудрие» Алеши и мнимо противостоит «брезгливость», любовь к чистоте, скопческий вид Смердякова. Все указанные выше оппозиции являются частными проявлениями общей оппозиции – *добро / зло*.

Со времен известной книги М.М.Бахтина о Достоевском принято всячески подчеркивать «многоголосие» как творческий принцип Достоевского. Нисколько не отрицая этого «многоголосия», хочу одновременно подчеркнуть, что мировоззренческие постулаты при этом формируются весьма отчетливо и даже навязчиво, что эти постулаты легко могут быть представлены в виде набора оппозиций и что этот набор оппозиций прямо используется при построении системы образов. Отсюда, однако, не следует, что персонажи слишком строго делятся на положительных и отрицательных. Такое строгое разделение противоречило бы установке Достоевского на описание диалектики души (см. ниже). Только самые маргинальные фигуры сохраняют ничем не колеблемую ценность. Но Иван Карамазов не окончательно утвердился в своем неверии, хотя это неверие составляет основу его мировоззрения, он «не совсем шутил», когда писал свою статью о церковном суде, в конце концов в нем заговорила совесть, хотя он не изменил явным образом своего мироощущения. При отказе от божьего мира он сохранил юношеское жизнелюбие. Атеист Смердяков все-таки допускает существование единиц, способных верой сдвигать гору. Наоборот, столь решительно им противопоставляемые и твердо верующие Алеша и Митя в какие-то минуты сами испытывают сомнение в религиозной вере. Алеша, при всем своем целомудрии, способен в определенные минуты ощутить в себе «карамазовщину». «Схождения» между персонажами бывшей семьи неожиданные. Пусть неудивительно, что Федор Карамазов отказывается в разговоре с Алешей от рая, а Иван строит на таком отказе целую теорию. Но ведь с «бунтом» Ивана Карамазова перекликается маленький «бунт» Алеши, травмированного тем, что тело Зосимы стало издавать запах. И даже невинная девочка Лиза в какой-то момент бунтует тоже и истерически отворачивается от божьей гармонии.

Система персонажей в «Братьях Карамазовых» представляет целый веер характеров, находящихся в сложном, но весьма продуманном и четком соотношении друг с другом начиная от антиподов и вплоть до «двойников». Борьба добра и зла имеет место и между персонажами, и в душе большинства персонажей. Как уже сказано выше, мир «Братьев Карамазовых»,

как и некоторых других произведений того же автора, – это мир русского хаоса и попыток наметить пути его преодоления. О самих Карамазовых Алеша говорит: «тут земляная карамазовская сила <...> земляная и неистовая, необделанная» (14:201). «Необделанная» карамазовская сила прямо указывает на хаос, но и одновременно на связь с землей, которая подает надежду и на преодоление хаоса. Сама земля мыслится и как некоторое хтоническое начало, и как национальная почва, столь дорогая Дмитрию Карамазову и самому Достоевскому.

Необходимо подчеркнуть значение, которое Достоевский придает представлению о широко распространенном хаосе. Слово «беспорядок» употребляется множество раз. Например, в семье Федора Карамазова между супругами «самая беспорядочная жизнь», «папенька пьяный и невоздержный беспутник, никогда и ни в чем меры не понимал». У Дмитрия Карамазова «юность и молодость его протекли беспорядочно» (14:11; ср. кутеж и погром —14:103). Дмитрий Карамазов «не любил никогда <...> беспорядка», но признается, что «порядку во мне нет, высшего порядка». Ракин его характеризует как «продукт <...> погруженной в беспорядок России». Действительно, в нем, пожалуй, этого беспорядка больше, чем в некоторых других. Но и в отношении Смердякова говорится о «нелогичности и беспорядке иных желаний его». Иван Карамазов подозревает, что «всё, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос», что «На нелепостях мир стоит», «И какая же гармония, если ад». Иван Карамазов придает беспорядку и хаосу космический масштаб и в этом, по мысли Достоевского, он ошибается. Другое дело, например, отношения братьев с Катериной Ивановной. Здесь «во всем лишь неясность и путаница».

Путаница даже в отношениях между детьми, хотя Коля Красоткин не доходил до «беспорядка, бунта и беззакония». Юная Лиза говорит: «Ах, я хочу беспорядка» и «чтобы нигде ничего не осталось» (15:22).

Действительно, слова «хаос», «беспорядок», «содом», «путаница», «бездна» и т. п. встречаются очень часто². Говоря о «хаосе» в «Братьях Карамазовых», необходимо отличать стихийный хаос на всех уровнях общественной и семейной жизни, вплоть до возможности отцеубийства, от хаоса вследствие сознательного отказа от мировой гармонии и порядка в силу, например, неверия в его возможность. Дмитрий Карамазов на практике крайне «хаотичен», но вместе с тем не любит беспорядка (см. выше) и уповает на спасение мира и человека, в частности за счет союза с «матерью землей», т. е. с национальной почвой, которая вовсе не прямо совпадает с «карамазовской земляной силой». Иван же Карамазов не верит в справед-

ливость мирового устройства и сознательно отвергает мировую гармонию, «возвращает билет» Богу. На гораздо более низком уровне, без всякой теории от «рая» отказывается и Федор Карамазов: «...в скверне моей до конца хочу прожить <...> в скверне-то слаще» (14:157). «А в рай твой <...> не хочу» (14:158), – говорит он Алеше. В миниатюре отказ от гармонии звучит в приведенных выше словах впавшей в истерику Лизы.

Вообще персонажи Достоевского легко впадают в истерику, в экстаз, отдаются всевозможным нервным проявлениям, впадают в противоречия с самими собой. Эти противоречия, столь характерные для героев Достоевского, в том числе и персонажей «Братьев Карамазовых», также являются проявлением хаоса и одновременно борьбы разных эмоций, настроений, психологических тенденций и, в конечном счете, добра и зла в душах людей. В крайней форме это проявляется в поведении женских персонажей. Приведу примеры. О Грушеньке говорится, что она «сама находится в какой-то борьбе». Лиза мечтала садистически насладиться видом распятого мальчика с обрезанными пальчиками, а перед тем предлагала Алеше посвятить себя заботам о несчастных людях. Катерина Ивановна любит Дмитрия, колеблется между тем, чтобы быть «спасительницей» или «губительницей» Дмитрия. И действительно, в своем поведении она меняет эти позиции: спасительница – потом губительница (на суде) – снова спасительница (думает о его побеге). В отношениях с Иваном они – «два влюбленные друг в друга врага». Алеша говорит ей: «...вы мучаете Ивана, потому только, что его любите», а «Дмитрия надрывом любите... внеправду любите». Хохлакова говорит о них: «оба губят себя неизвестно для чего, сами знают про это, и сами наслаждаются этим».

Иван Карамазов «любил и в то же время ненавидел Дмитрия». Федор Карамазов после смерти жены одновременно «плакал и смеялся», он был «зол и сентиментален». О Смердякове говорится, что он, может, «уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит». Ракитин характеризует статью Ивана Карамазова о церковном суде: «с одной стороны нельзя не признаться, а с другой – нельзя не сознаться». Особенно много говорится в связи с Дмитрием Карамазовым, прежде всего – им самим. «...низость люблю, но я не бесчестен» (14:101). «...я человек хоть и низких желаний, но честный» (14:105). «Господи <...> Мерзок сам, а люблю тебя» (14:372). «Пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, Господи, и люблю тебя» (14:99). «Беспутен был, но добро любил» (15:175). «Зверь я, вот что. А молиться хочу <...> Скверные мы и хорошие» (14:397). Соответственно и Грушенька ему говорит: «ты хоть и зверь, а ты благородный» (14:398). Итак: «и дурно оно

было, и хорошо оно было», и Дмитрий Карамазов обсуждает проблему противоречий даже как бы теоретически: «Влюбиться можно и ненавидя», «Красота – это страшная и ужасная вещь <...> Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут <...> иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинается с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским» (14:100). И Дмитрий это отчасти объясняет тем, что «широк человек, даже слишком широк». Эта «широта» как бы является одной из предпосылок русского хаоса.

Прокурор на суде говорит, что «добро и зло в удивительном смешении», «натуры широкие, карамазовские <...> способные вмещать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны» (15:129). На протяжении романа часто говорится о разных «ужасных противоречиях», «нелепости и путанице» и т. п. (см. например, 14:170). Внутренняя борьба, можно сказать, превалирует над внешней в этом великом «романе-трагедии». Кроме того, даже сугубо положительные или сугубо отрицательные персонажи очень часто таят в себе какие-то потенции прямо противоположного свойства. Как уже упоминалось, даже Алеша Карамазов в какой-то момент способен сказать: «...и сам я Карамазов <...> я в Бога-то, может быть, и не верую» (14:201), и это парадоксальное высказывание соответствует неосуществленному замыслу Достоевского превратить Алешу во втором томе «Братьев Карамазовых» в революционера или даже преступника, впоследствии конечно кающегося.

В связи с проблемой русского хаоса и путей его преодоления следует, кроме противоречий, метаний, истерик и эксцентричности персонажей, обратить также внимание на по своему, условно говоря, «карнавализованное» изображение чудаков, плутов, юродивых, всякого рода пародирующих элементов в романах Достоевского, в том числе и в «Братьях Карамазовых». Даже о старце Зосиме Ракитин говорит: «У юродивых и всё так: на кабаке крестится, а в храм камнем мечет» (14:73). О Карамазовых он же: «В этом весь ваш карамазовский вопрос заключается: сладострастники, стяжатели и юродивые!» (14:75). Федор Карамазов – «странный тип», «бестолковый сумасброд», «старый шут», «хитрый и упрямый шут», «злой шут» (его так часто называют), «подлейший комедиант», «бегал шутком по чужим столам». Он любит «представляться», «других в шуты рядить» и является на «семейную схватку» для «какой-нибудь шутовской и актерской сцены, и сам о себе говорит: «Вы видите перед собою шута, шута воистину!», «я шут коренной, с рождения, всё равно, что юродивый», «шут и представляюсь шутком». Он при этом допускает участие в своем юродстве и «духа ненавистного», т. е. демонического, начала. На «семейной сходке»

в монастыре он рассказывает оскорбительные для монахов анекдоты, нарочито перетолковывает понятие христианской любви; в какой-то момент, подыгрывая «священному старцу», отцу Зосиме, делает вид, что «играет шута» только от «мнительности», а затем, продолжая кривляться, упрекает монахов в том, что они пытаются «пескариками Бога купить». Специально Федор Карамазов «как обезьяна» передразнивает Миусова, как бы на некоторое время становясь его «двойником», делает вид, что из-за Миусова потерял веру и пр. Совсем по-другому чертами юродивой отмечена его вторая жена, «кроткая, незлобивая и безответная» кликуша, «пред образом на коленях рыдающая как в истерике, со взвизгиваниями и вскрикиваниями», и уж совсем иначе Лизавета Смердящая, у которой «лицо вполне идиотское», но которую весь город опекает именно как юродивую.

Алеша, столь резко противостоящий по всем пунктам отцу, впрочем, охарактеризованный Ракиным «по отцу сладострастник, а по матери юродивый», «тихий мальчик», по мнению своего отца похожий на мать «кликушу», однако выросший в то же время «не болезненным, не экстазным», даже своеобразным «реалистом», даже и он охарактеризован повествователем как «странный, даже чудак». О нем говорится, что он «из таких юношей вроде как бы юродивых, которому попади вдруг <...> целый капитал, то он не затруднится отдать его» (14:20), т. е. его «юродивость» выражается в бескорыстии (а также можно добавить – в «дикой, иступленной стыдливости и целомудренности») и в этом смысле его юродивость прямо противоположна «злomu» шутовству и «сладострастию» его отца Федора Карамазова. Заметим также, что, пусть несправедливо, Катерина Ивановна бросит ему слова: «Вы маленький юродивый, вот вы кто» (14:175).

Ни шутовства, ни юродства (ни, добавим, сладострастия) нет в Иване Карамазове, хотя он по общему мнению походил на отца. Но шутовская стихия прорывается в изображении черта, который представляется ему на пороге безумия и как бы оказывается его двойником, сконцентрировавшим некоторые черты его подсознания, его «чувств, только самых гадких и глупых». Черт Ивана оказывается таким же «приживальщиком», каким был отец его в молодости; он пародийно выпячивает мысли, бродящие в голове Ивана.

На ином, социально более низком полюсе юродство и шутовство, проявленные от унижения бедным капитаном Снегиревым. Шутом и паяцем называет его дочь. Он кончает свою речь «злым и юродливым вывертом». Жена его просто сумасшедшая, впадшая в инфантильное состояние и, собственно, тоже не лишённая черт юродства. Алеша так характеризует этих людей: «Шутовство у них вроде злобной иронии на тех, кому в глаза они

не смеют сказать правды от долговременной унижительной робости пред ними» (14:483).

Дмитрия Карамазова, несмотря на всю эксцентричность его поведения, нельзя назвать юродивым; он прямо и непосредственно выражает стихию хаоса. То же самое в значительной степени относится и к Смердякову с его странностями, надменностью, нелюдимостью, столь отличными от характера Дмитрия; так же и к Лизе Хохлаковой и другим. Некоторую близость к шутам проявляет и Максимов, «приназойливый старикашка», «скитающийся приживальщик», который нарочно врет, чтоб доставить удовольствие окружающим.

Что касается Зосимы, воплощающего религиозно-нравственную программу Достоевского, то он как раз совершенно лишен юродства, хотя в свое время, когда он отказался от поединка в полку и отказался от обязательных офицерских бытовых норм, его посчитали юродивым. В этом плане отцу Зосиме противостоит юродивый фанатик, «несомненно юродивый» монах-аскет Ферапонт, который всюду усматривает бесов и претендует на общение с Богом и ангелами.

Юродство ряда персонажей в романах Достоевского несомненно ассоциируется с русским национальным типом юродивого, но Достоевский рисует и гораздо более разнообразную картину «смеховых» отклонений, которые все вместе как-то увязаны с изображением русского хаоса и охватывают целый веер вариантов от крайне отрицательных до достаточно положительных. Говоря о различных проявлениях хаоса в «Братьях Карамазовых», надо, разумеется, помнить, что в плане действия высшими его проявлениями являются любовное соперничество братьев, отца и сына и отцеубийство, вокруг которого развивается основное действие и складывается взаимодействие характеров и идей персонажей.

Переходим к системе образов. Начнем с «отца семейства» Федора Карамазова, главного представителя «карамазовщины» (сладоглотники, стяжатели, юродивые), отчасти передавшего ее особенности, в разной степени и по-разному, своим сыновьям. Лично Федор Карамазов «дрянной и развратный <...> бестолковый <...> но умеет обдирать свои делишки». «Бестолковость» его «национальная», но обдирать делишки, быть беззастенчивым стяжателем он научился у евреев. Это противоречие свидетельствует отчасти о его деклассации. Действительно, он помещик (т. е. маркирован как аристократ), но самый маленький, не жил в своем поместье и в молодости вел себя как приживальщик, а потом занялся бизнесом, прежде всего ростовщицеством, открывал кабаки, т. е. выбрал самый грязный вариант «обуржуазивания». Но коренная его черта – развратность и

сладострастие («сладострастнейший человек»). Он не признает никаких «дурнушек» и все женщины кажутся ему привлекательными, вплоть до Лизаветы Смердящей, которую он по-видимому изнасиловал, вследствие чего появился на свет Смердяков. Сладострастие, доминирующее над всеми другими чувствами, главенствует и в его отношении к Грушеньке, что и приводит к любовному соперничеству с сыном Дмитрием, который в общем унаследовал от него это сладострастие. Не забудем, что сладострастие есть негативная трансформация жизнелюбия, которое в какой-то мере присуще всем его сыновьям (даже Ивану с его «клейкими листочками»). У Дмитрия жизнелюбие не эгоцентрично и сливается с горячей любовью к божьему миру, с любовью к земле-почве.

Другой важной чертой Федора Карамазова, как мы знаем, было «злое» шутовство. Кроме того, он был зол, равнодушен к людям, хотя мог проявить и сентиментальность. Отрицательные черты его мироощущения – ненависть к России и атеизм. И всё же как несомненно русское явление он противостоит в романе «заграничному» Миусову. В первой части романа он всячески сопоставляется и взаимодействует с Миусовым, передразнивает его, разоблачает его в какой-то степени. Как приживальщик в прошлом он известным образом оттеняется фигурой гораздо более невинного приживальщика Максимова, а также черта – приживальщика в галлюцинациях Ивана. В качестве злого шута он противостоит невинно-юродивым, преданным Богу или юродивым от униженности. Шутовскую свою сущность Федор Карамазов не передал своим детям. Как уже сказано, с Дмитрием его объединяет сладострастие, а с Иваном и со Смердяковым – атеизм и глубинное равнодушие к людям; в последних двух моментах он, как было сказано, противопоставлен Дмитрию. Ивана от него отличает высокий интеллектуализм, переносящий «карамазовщину» в теоретическую плоскость. Отсутствие родительских чувств у Федора Карамазова («одного даже из многих современных отцов»), способствовавшее развалу семьи и семейному хаосу, в общем гармонировало с отсутствием сыновних чувств и даже заменой последних ненавистью (за исключением Алеши). Здесь «карамазовщина» обращается против самого Федора Карамазова, ее главного носителя. Все сыновья заражены «карамазовщиной», но по-разному и в разной степени. Меньше других Алеша, усвоивший наследие матери и как бы являющийся духовным сыном старца Зосимы. Зосима любил называть Алешу «сынок», а в черновых записях Алеша называет Зосиму и «другом», и «отцом». В известном смысле Федор Карамазов и старец Зосима противостоят друг другу как физический и духовный отцы Алеши.

Обратимся к Ивану Карамазову. Он внешне меньше других затронут «хаосом» и долгое время ведет себя нормально и как бы разумно. В отличие от большинства окружающих, он – теоретик. В нем прорывается естественное молодое жизнелюбие (в то время как его отец сохраняет жизнелюбие до старости и смерти). Он признает «исступленную и неприличную, может быть, жажду жизни <...> Черта-то она отчасти карамазовская <...> Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике <...> дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек» (14:209). «Клейкие весенние листочки <...> Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь» (14:210). Однако в отличие от отца и старшего брата, он умеет эти естественные порывы подчинить «уму» и «логике», интеллектуальным теориям и идеям. Правда, Ракитин думает, что главное для Ивана – это отбить невесту с приданым у Дмитрия. Но Алеша, которому это говорится, справедливо возражает: «...душа его бурная <...> В нем мысль великая и неразрешенная» (14:76). Впоследствии Смердяков выражает уверенность в том, что Ивана может прельстить получение богатого наследства в случае, если брак Федора Павловича с Грушенькой не состоится и Федор Павлович будет убит. Однако идеи для Ивана на самом деле гораздо существеннее практических вопросов. Параллельно подчеркивается его отрыв от «почвы»: «Я хочу в Европу съездить <...> на самое дорогое кладбище» (14:210). Ср. с ненавистью Мити к Америке. То, что Иван Карамазов интеллектуальный герой, – это его основная характеристика. В отличие от отца и брата Дмитрия он также и «до трактиров не охотник». Более того, повторяя снова слова Алеши, – «душа его бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, кому не надобно миллиона, а надобно мысль разрешить» (14:76). Он чужд шутовства, но он «эксцентрик и парадоксалист» в интеллектуальной сфере. Хаос «карамазовщины» проявляется у него в виде «духовного безудержа». Так выразился прокурор на суде и впоследствии добавил: «...у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы» (15:145).

Отдавшись интеллектуальным мечтаниям, Иван не только заслоняет свое естественное жизнелюбие, но делается равнодушным к людям, весьма холодно относится к Дмитрию, втайне ненавидит отца, умеет сдерживать в известных рамках свою страсть к Катерине Ивановне. Хотя Иван «с отцом уживается как нельзя лучше» и «из всех детей наиболее на него похожий», отец Федор Карамазов признается: «Я Ивана больше, чем того (т. е. Дмитрия. – *Е. М.*) боюсь» (14:130) и впоследствии замечает: «и никого не любит, Иван не наш человек», что, конечно, в устах такого крайнего эгоиста звучит тоже достаточно парадоксально. Иван сам признается, что

«никогда не мог понять, как можно любить своих ближних <...> Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое – пропала любовь» (14:215). Когда Дмитрий чуть не прибил отца, Иван произносит: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога» (14:129). Уже обезумев, Иван восклицает: «Кто не желает смерти отца?» (15:117).

Иван при всем том – рационалист, признает, что у него «ум эвклидовский». Стремясь разрешить «предвечные вопросы», он разочаровывается в жизни и гармонии: «...в окончательном результате я мира этого божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе» (14:214). Ссылаясь на неоправданные страдания, прежде всего детей, Иван Карамазов заявляет: «Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к “боженьке”» (14:220). «...от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки <...> Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу» (14:223).

Надо особо подчеркнуть, что вопреки такой гуманной формулировке для отказа от божественной гармонии основу отказа, по мысли Достоевского, составляет неверие Ивана в Бога, пусть даже не абсолютное. Это неверие, может быть, одна из главных черт, объединяющих Ивана с отцом. В какой-то момент Иван даже понимает противостояние религии хаосу, когда предупреждает отца о том, что если упразднить мистику, «вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят». Близость Ивана и Федора Карамазовых, как мы видели, всячески подчеркнута в романе. Не случайно Иван говорит об отце: «...был поросенок, но мыслил он правильно» (15:32). И хотя психология Ивана в известной мере вторична по отношению к идеологии, он не менее опасен, чем некоторые практики. Не случайно и Ракитин говорит об Иване: «...при всем своем благородстве и бескорыстии <...> вот эти-то люди самые роковые и есть!» (14:75). Связь между идеями Ивана и его подсознанием хорошо выявляется в эпизоде с видением черта, который является своеобразной «тенью» (по Юнгу), т. е. двойником Ивана Карамазова. «Ты воплощение меня самого, – говорит ему Иван, – только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» (15:72). Характеристика черта как приживальщика заставляет вспомнить о Федоре Карамазове. Не случайным оказывается и то, что вопреки своей тоске по гармонии и якобы вынужденному из благородных чувств от нее отказу (возвращение «билета», см. 14:223), Иван Карамазов делает вывод, несущий потенциальное усиление хаоса и несправедливости – «всё позволено!». Он, правда, сам не совершает отцеубийства, но не препятствует ему и, самое главное, оказывается

вдохновителем другого, а именно – своего, по-видимому единокровного, брата Смердякова.

Наряду с чертом и Смердяков является двойником Ивана Карамазова, что также подчеркивается Достоевским: Иван «понял, что в душе его сидел лакей Смердяков и что именно этого человека не может вынести душа его». Впоследствии отцеубийца Смердяков говорит ему: «Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был» (15:59). Иван Карамазов, таким образом, противопоставлен Смердякову как «мысль» и «дело». Уже в полубезумном состоянии Иван Карамазов и сам на суде признает себя отцеубийцей.

Кроме «двойников», известной сниженной параллелью к Ивану является семинарист-либерал и социалист, стяжатель и завистник Ракитин, противопоставленный непосредственно Алеше Карамазову как его антипод. Дмитрий Карамазов его характеризует так: «Бернар презренный и карьерист, и в Бога не верует, преосвященного надул» (15:101). О нем говорится, что он умел «весьма чувствительно понимать всё, что касалось его самого, был очень груб в понимании чувств и ощущений ближних своих» (14:318). Известный пафос Достоевского как раз и заключается в том, что у возвышенного мечтателя Ивана Карамазова не случайно такие низменные, своекорыстно и плоско-материально мыслящие «двойники».

Смердяков фактически является приемным сыном слуги Григория. А нет ли символической связи между демонизмом Смердякова и подозрительной, с точки зрения Григория, шестипалостью его ранее умершего родного сына? Характер Смердякова во многом определен его незаконным происхождением. Достоевский был противником подхода «*среда заела*» (зато вполне негативно описанный Ракитин пытается использовать подобный мотив «*заеден средой*»), но умел учитывать, тем не менее, и влияние социальных условий, например в «*Подростке*», в «*Преступлении и наказании*». Смердяков сам говорит: «Без отца от Смердящей произошел <...> жребий мне с самого моего сыздетства <...> в Москве тыкали». Это отчасти, разумеется, только отчасти, объясняет, почему он «страшно нелюдим и молчалив <...> надменен <...> “безо всякой благодарности” <...> смотря на свет из-за угла», откуда у него «самолюбие необъятное, и притом самолюбие оскорбленное», почему ему свойственны «нелогичность и беспорядок иных желаний». В скобках можно напомнить, что и Иван Карамазов, в отличие от Алеши, еще подростком страдал оттого, что рос в чужой семье, имел дурного отца и т. д. Смердяков лишен карамазовского жизнелюбия, и доведенного до распутства – как у Федора и отчасти Дмитрия Карамазовых, и невинно-юношеского, как у Ивана и Алеши. В отличие от Федора Карамазова, он

страшно брезглив и любит внешнюю чистоту и аккуратность, а с некоторых пор стал походить на скопца. В принципе он не деятель, а созерцатель. О созерцателе как раз и говорится (см. выше), что он на всё способен – и «в Иерусалим скитаться и спасаться, а может, и село родное спалить». Он именно созерцатель, а не мыслитель, но так же как Иван Карамазов, хотя и на пародийном уровне, склонен к логическим рационалистическим рассуждениям, а не к чувству. Примером его логической казуистики является рассуждение о невинности пленника, согласившегося принять ислам, о невозможности силой веры сдвинуть гору («Ах ты, казуист!»).

Эти рассуждения выдают его маловерие, роднящее Смердякова с Федором и Иваном Карамазовыми. Так же как и они, он оторван от почвы, ненавидит Россию и жалеет о том, что ее не завоевали французы: «Я всю Россию ненавижу <...> и хорошо, кабы нас тогда покорили эти самые французы: умная нация покорила весьма глупую-с <...> Русский народ надо пороть-с» (14:205). Соответственно он, как Федор и Иван Карамазовы, «никого не любил». Более того, он был садистом по крайней мере по отношению к животным, «любил вешать кошек и хоронить с церемонией». Он мечтал об эмиграции во Францию, но чтоб начать там какое-либо «дело», нужны были деньги, и усвоенная им теория Ивана Карамазова о том, что «всё позволено», вдохновила его на отцеубийство. «Практик» Смердяков отчасти выглядит как пародия на «теоретика» Ивана Карамазова. Добавим еще, что отказ солдата от христианской веры в «рациональных» рассуждениях Смердякова может вызвать, разумеется, самую отдаленную, ассоциацию с отказом Инквизитора от Христа в «Легенде» Ивана Карамазова.

Иван Карамазов со своим «двойником» Смердяковым резко противостоят Дмитрию Карамазову, который хотя и погружен по уши в хаос, но умеет найти выход из него. Контраст этих двух братьев всячески акцентирован.

«Брат Дмитрий был человек в сравнении с Иваном почти вовсе необразованный, и оба, поставленные вместе один с другим, составляли, казалось, такую яркую противоположность как личности и характеры, что, может быть, нельзя было и придумать двух человек несходнее между собой» (14:30). Их противоположность, хотя и в несколько искаженном виде, была еще подчеркнута Федором Карамазовым, когда он их, пусть несправедливо, представлял в качестве шиллеровских Карла и Франца Мооров. Выше уже приводилось множество цитат, характеризующих Дмитрия Карамазова, в образе которого и погружение в русский хаос, и стремление выйти из него, спастись, очиститься выражены наиболее полно. В отличие от Ивана, Дмитрий бесконечно далек от всякого рационализма и представляет край-

не непосредственную натуру. Он был «легкомыслен, буен, со страстями, нетерпелив». Молодость его, как мы знаем, протекала беспорядочно, он был страшный «кутила». Дмитрий признается сам: «...я Карамазов <...> если уж полечу в бездну, то так-таки прямо <...> падаю и считаю это для себя красотой» (14:99). «Любил разврат, любил и срам разврата. Любил жестокость: разве я не клоп, не злое насекомое? Сказано – Карамазов!» (14:100), «а пока кутеж и погром». Дмитрий в большей мере чем другие сыновья унаследовал от отца сладострастие: «Пусть он и честный человек <...> но он – сладострастник» (14:74), но во-первых, сладострастие у него не сочетается со стяжательством («у меня деньги – аксессуар, жар души, обстановка»), а во-вторых, и жизнелюбие у него гораздо шире («Я жить хочу, я жизнь люблю» или – «какая жажда существовать») и включает в себя любовь к божьему миру, к земле, к почве, к русскому богу, к России (в сочетании с ненавистью к Америке), сострадание к ближнему. Характерна его реакция на то, что «дитё плачет»; сравните с этим своего рода философскую демагогию Ивана о «слезинке ребенка», которой нельзя покупать мировую гармонию, сравните и вообще детскую тему в «Братьях Карамазовых».

Как мы видели, Дмитрий постоянно сознает свою «низость» («из всех я самый подлый гад») и в то же время выражает желание исправиться, обновиться, пострадать (см. цитаты выше, там, где говорится о противоречиях в душе героев Достоевского). Дмитрий приводит слова Шиллера о глубоком унижении человека и о необходимости для избавления от унижения вступить в союз с «землей» (почвой). Всё время идет разговор о его «жажде воскресения и обновления». На суде он заявляет: «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!» (14:458). Ср.: «воскрес во мне новый человек!» (15:30). В отличие от Ивана, он горячо верит в Бога («Да здравствует Бог и его радость!», 15:31), готов признать себя самым виноватым и пострадать за других, даже вместо других. Он представляется именно тем образом кающегося грешника, который так люб Богу и старцу Зосиме.

Дмитрий ненавидел отца, о чем потом пожалел, казалось, был близок к отцеубийству («может быть не убью, а может быть убью»), так сильно мучила его ревность и приводило в отчаяние безденежье; однако глубоко заложенное в его сердце добро помешало ему совершить преступление. Он сам считал, что его спасли Бог и его ангел-хранитель. Характеристика Дмитрия должна включать и ту обиду, которую он в состоянии распоясанности и безудержа нанес бедному капитану Снегиреву. Впоследствии Алеша сделал всё необходимое, чтобы изгладить эту обиду.

Младший Карамазов – Алеша – противостоит и отцу, и обоим братьям. Как уже говорилось, родному отцу он противостоит, отчасти, как духовный сын старца Зосимы. Иван – его полноценный родной брат, но Иван больше впитал наследие отца, а Алеша – матери. Алешу смущало известное равнодушие к нему Ивана: «не было ли тут какого-нибудь презрения к нему, к глупенькому послушнику, от ученого атеиста». Потом, правда, Иван и Алеша сближаются по инициативе Ивана для разговора о вечных вопросах, «Како веруешь?». Дмитрий же всегда говорил о своей горячей любви к Алеше. Даже и отец относился с любовью к «тихому мальчику». Вообще у него был «дар вызывать к себе особенную любовь». Хотя Алеша осознает в себе Карамазова, но считает, что находится в этом смысле на «низшей ступеньке», и признается в религиозных сомнениях. Но все-таки, хотя он разочарован и отчасти возмущен скорым тлением почившего в бозе Зосимы, в общем он человек глубоко верующий, причем без «фантазий» и «мистики», без психологической «экстазности» и «болезненности». Повествователь, как известно, называет его реалистом и утверждает, что «в реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры». Ему нужны были не чудеса, а лишь «высшая справедливость». Карамазовское «сластолюбие» свойственно ему в минимальной степени. Оно заменено у него естественным и одновременно сознательным возвышенным жизнелюбием.

Алеша любит людей, особенно детей (на которых пытается и непосредственно влиять). «Характер любви его был всегда деятельный». Он считает, что «все должны жизнь полюбить», причем «прежде логики», «и тогда только я и смысл пойму». В отличие от рационалиста Ивана, он отдается чувству, «ибо неблагонадежен слишком уж постоянно рассудительный юноша». Он, разумеется, любит Россию, как и брат Дмитрий. Прокурор прав, что он пристал к народным началам, хотя и ошибается, уверяя, что ему грозит мистицизм и шовинизм. В противность сластолюбивому развратнику и денежному стяжателю Федору Карамазову у Алеши – «дикая исступленная стыдливость» и целомудрие (не имеющие ничего общего с сухим скопчеством Смердякова), а также полная беззаботность в отношении денег. Он «не заботился, на чьи средства живет», а попади ему «вдруг целый капитал, то он не затруднится отдать его». Вместе с тем он не «созерцатель» (как, например, Смердяков), а «деятель», хотя еще «неопределенный и непрояснившийся».

Алеша выступает своеобразным медиатором и примирителем среди других действующих лиц романа, не только между отцом и братьями, но и по отношению к Катерине Ивановне и Грушеньке, Хохлаковым, бедному капитану Снегиреву и его сыну, школьникам – соученикам последнего и

т. д. При этом он и хорошо разбирается в людях, и «не хочет быть судьей людей», и относится ко всем с величайшим сочувствием, сочувствием деятельным. Алеша и в монастырь приходит к старцу Зосиме, потому что это для него «идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его». Алеша как бы лишен недостатков своего отца и братьев и соединяет их достоинства. Он не сластолюбив, как Федор и Дмитрий, не атеист, как Федор и Иван, не равнодушен к людям и не рационалист, как Иван, не сух, как Смердяков. Он любит жизнь и Бога, как Дмитрий, он склонен к мучительным размышлениям, как Иван. Однако известен замысел Достоевского сделать и Алешу тоже грешником (в неосуществленном втором томе «Братьев Карамазовых»), которому в будущем предстоит покаяние. С этим, между прочим, согласуется принадлежащее Зосиме сравнение Алеши со старшим братом старца, давно умершим. Тот хоть и был добрым юношей, но проявлял «насмешливый» и «раздражительный» характер, не верил в Бога, а затем, заболев чахоткой, преобразился совершенно и стал утверждать, что «жизнь есть рай» и что «все должны один другому служить», обратился к Богу. Однако в рамках реально существующего романа «Братья Карамазовы» Алеша очень слабо проявляет возможности будущего грешника и проявляет себя как сугубо положительный персонаж. Достоевский был в какой-то мере под давлением своего старого замысла о «Житии великого грешника», но в образе Алеши скорей отразились впечатления от «Жития Алексия Божьего человека», которое упоминается в тексте в связи с Алешей. При всех условиях Алеша еще очень юн, и потому будущее его хранит разнообразные возможности.

В этом плане заслуживает внимания детская тема в «Братьях Карамазовых» и образы школьников начиная с впавшего в ярость Илюши, оскорбленного за отца, и кончая школьным лидером Колей Красоткиным, который «знал меру», но многое делал «из самолюбия и гордого самовластия», боялся быть смешным и, отчасти под влиянием Ракитина, тянулся в сторону либерального атеизма, называл Алешу Карамазова мистиком, а затем сам подпал под благородное влияние последнего. Юный возраст во многом порождает и психологические метания Лизы Хохлаковой. Мы уже упоминали выше о метаниях Лизы между заботой о несчастных и демоническим желанием («Бесенок») «делать зло», добиться «беспорядка» и хаоса, «бранить Бога», быть несчастной, «себя разрушать», садистически наслаждаться видом распятого ребенка, кушая при этом ананасный компотик и т. п. (ср. садизм Смердякова по отношению к животным). Бунт Лизы – своеобразная параллель к бунту Ивана Карамазова, и неудивительно, что он, услышав о компотике, как бы одобрил Лизу. Алеша замечает на

это: «он сам, может, верит ананасному компоту». Не случайно Лиза выбирает Ивана как своего мучителя.

Переходим к другим женским персонажам. В этой области начнем, как и роман начинается, с противопоставления первой и второй жены Федора Карамазова. Первая – Аделаида Ивановна – «из довольно богатого и знатного рода дворян Миусовых», «из бойких умниц» – выходит за Федора Карамазова «из капризов, единственно из-за того, чтобы походить на шекспировскую Офелию», поступок этот был «отголоском чужих веяний», а узнавши ближе своего супруга, убегает с бедным семинаристом-учителем. Перед нами тип дворянской интеллигентной девушки, воспитанной в западном духе. Вторая жена, Софья Ивановна, как мы знаем, безродная сиротка, жертва старухи-самодурки, безответная «кликуша», вроде юродивой, иступленно молящаяся Богородице. Тип безусловно демократический и сугубо русский. Но обе эти фигуры относятся к предистории, не фигурируют в основном сюжете.

В основном сюжете главную оппозицию составляют образы Катерины Ивановны и Грушеньки, в какой-то мере ведущие борьбу между собой из-за Мити Карамазова. Обе они мечутся в противоречиях, о чем выше уже говорилось. Как буквально все женщины в романе (ср. Лизу и ее мать), они переменчивы и истеричны, «инфернальны», «великого гнева» (Катя) и «нистовства» (Грушенька), но при этом составляют четкую оппозицию, аналогичную противопоставлению Ивана и Дмитрия Карамазовых. Публика на суде воспринимает отношения соперниц как аристократической гордой девушки и «гетеры». Разумеется, Грушенька не гетера, хотя и была некоторое время содержанкой богатого купца и подавала надежды как Дмитрию Карамазову, так (ради забавы) и его отцу. Но социальная разница между ними действительно существует. У Катерины Ивановны «аристократические связи», а Грушенька – «дочь какого-то заштатного дьякона», она была когда-то «обиженной и жалкой сироткой» – безусловно демократического происхождения, не только в прошлом бывшая содержанкой, но в какой-то мере занимающаяся и «гешефтом», напоминая этим, как это ни парадоксально, Федора Карамазова. Впрочем, в отличие от последнего, она и к деньгам не очень привязана. Катерина Ивановна – «красивая, гордая и властная девушка», «надменная девушка», «институточка», которой свойственны «потребность риска», «вызов судьбе, вызов в беспредельность», казалось бы, подходит Ивану Карамазову, которого она действительно любит, хотя и мучает, но она «нарочно, из какой-то игры, из “надрыва”, обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности» (14:170), «из благодарности жизнь и судьбу свою изнасиловать хочет».

В свое время одновременно благодетельствованная и униженная предложением денег со стороны Дмитрия якобы ради спасения чести ее отца, Катерина Ивановна испытывает к нему любовь-ненависть, колеблется между тем, чтобы быть его «спасительницей» (обратиться в «средство для его счастья», «быть богом его») или «губительницей». Из любви к Ивану она предаёт Дмитрия на суде, а затем во время свидания с ним чувствует на мгновение воскресшую к нему любовь. На минуточку ложь стала правдой. Известная аналогия между Катериной Ивановной и Иваном Карамазовым заключается в том, что при всем благородстве, порядочности, приличии и возвышенности она, так же как Иван, может стать «роковой». Как и в Иване, в ней меньше стихии русского хаоса. Как Иван исходит из надуманной любви к человечеству (ср. инквизитора, который, не любя людей по настоящему, хочет их осчастливить), так Катерина Ивановна из надуманной любви, в большой мере основанной на самолюбии, хочет насильно сделать Дмитрия навсегда счастливым.

Другое дело Грушенька, «самая фантастическая из фантастических созданий», «яростная» и «неистовая», переменчивая, отчасти из своеволия, она отдается своим чувствам и порывам, не останавливается перед тем, чтобы подразнить и взбесить Катерину Ивановну, увлекает и дразнит влюбленных отца и сына, даже задумала «проглотить» Алешу, но не совершает серьезных дурных поступков. Разумеется, в ее жизни больше «хаоса» и она в этом смысле ближе к Дмитрию Карамазову. И, что самое главное, она, так же как и он, готова признать себя самой худшей («Я сердцем дурная, я своевольная», «зверь я», «я низкая», «я виноватая»), но верит в Бога, хочет молиться, готова к жертвам и страданиям. В ней тоже совершается после ареста Дмитрия «некоторый переворот духовный» – Грушенька хочет теперь «трудиться», «землю пахать». Она отмечена «русской красотой» и так же как Дмитрий всячески воплощает русское начало. Не случайно разлагивается любовь с «полячком», с «прежним, бесспорным». Разумеется, ни о какой «русскости» при описании красоты Катерины Ивановны речь не идет.

В сущности, в «Братьях Карамазовых» вырисовываются три пары: Иван–Катя («благородные» мечтатели), Дмитрий–Грушенька (связанные с народной почвой «грешники», способные покаяться и вырастить в себе нового человека), Алеша–Лиза (еще не до конца определившиеся по молодости, особенно она).

Переходим к развитию действия в «Братьях Карамазовых». В романе довольно отчетливо выделяются речь повествователя, исповедальные речи действующих лиц (в частности, Дмитрия и Ивана Карамазовых, история Зосимы), конфликтные сцены (например, в монастыре, затем между

Федором и Дмитрием, Катериной Ивановной и Грушенькой и т. п.), бесконечные разговоры действующих лиц, основных и второстепенных; особняком стоят «Легенда о Великом инквизиторе» и поучения старца Зосимы. О роли театральных элементов писали неоднократно (от Вячеслава Иванова до Т.М. Родиной). О житийном элементе в повествовании много писала В.Е. Ветловская. Есть ходячее мнение о близости «Братьев Карамазовых» к детективу, с чем довольно трудно согласиться, так как основное событие – отцеубийство – происходит не в начале повествования и на протяжении многих страниц имеются только намеки на такую возможность.

В предисловии «От автора» речь идет главным образом об Алеше и создается впечатление, что впереди действительно его биография или даже «житие», однако в действительности Алеша фигурирует только как один из персонажей, но заведомо положительный (вопреки неосуществленному замыслу второго тома), всех объединяющий и примиряющий. «Книга первая. История одной семейки», названная «теперешним моим предисловным рассказом», действительно содержит только предисторию Карамазовых. Наиболее полно дана характеристика отца семейства и контрастное описание его браков, его жен – активной, эмансипированной интеллигентки и кроткой, неистово верующей юривой «кликуши». Всячески акцентируется развал семьи, воспитание сыновей у чужих людей, их различные детские судьбы, намечается на денежный конфликт Дмитрия с отцом и по этому поводу делается пророческое замечание, что «Вот это обстоятельство и привело к катастрофе, изложение которой и составит предмет моего первого вступительного романа или, лучше сказать, его внешнюю сторону» (14:12). Очень скоро мы узнаем, что Дмитрий «затеял ссору и даже формальный иск на отца». Все трое сыновей съезжаются почти одновременно и их встреча с отцом создает предпосылки для дальнейшего развития действия. Если приезд Дмитрия увязан с денежным конфликтом, то приезд Алеши на могилу матери и его поступление в монастырские послушники имеет прямо противоположный пафос. Что касается Ивана, который имеет «вид посредника и примирителя» и заведомо «приехал не за деньгами», то «столь роковой приезд этот, послуживший началом стольким последствиям <...> оставался делом неясным» (14:16). Здесь и пророческий намек, и подчеркивание таинственности личности и намерений Ивана, что станет до известной поры одним из лейтмотивов. Это связано с замыслом автора сначала развернуть образ Дмитрия, этого мнимого будущего отцеубийцы, его соперничество с отцом из-за денег и Грушеньки – и только позже раскрыть роковую роль Ивана. Кстати, известный разговор Федора с Алешей о реальности или нереальности ада,

о крючьях и т. п. смутно намекает на проблематику Ивана. Завершается «Книга первая» рассказом о монастыре и старцах – полкусе, противостоящем «семейке» Карамазовых, – и перспективой семейной сходки в монастыре для улаживания дел.

«Книга вторая. Неуместное собрание» является первой «сценой» в романе, не лишенной известной театральности. Монастырь и особенно старец Зосима – как высшее выражение церковности, этого центра космической упорядоченности и справедливого суда – противостоят здесь русскому хаосу в лице перессорившейся между собой «семейки» Карамазовых, а также плоду «мертвого» Запада в образе Миусова. Характерно, что с последним почти нет никаких контактов, а всё сосредоточивается вокруг Карамазовых. Описание общения старца Зосимы с народом, проявленные им при этом редкостные человеколюбие и прозорливость (заодно простые «верующие бабы» даны в контрасте с «маловой бабой», дворянкой Хохлаковой, не умеющей принудить себя к деятельной любви), ярко противопоставляются беседе Старца с Карамазовыми и явившимся из любопытства «западником» и врагом «клерикалов» Миусовым. Умиленное общение Зосимы с народом контрастирует со сплошным скандалом, исходящим от Федора Карамазова. В противостоянии Зосиме здесь Федор Карамазов – основная фигура. Он начинает с шутовского кривляния и анекдотов, пародирующих монастырские идеалы, а кончает бурным скандалом и попрекает монахов ханжеством. Одновременно он дразнит Миусова, и перед нами разворачивается (что мы уже отмечали ранее) параллель между двумя врагами церкви: неприличным представителем русского хаоса и псевдоприличным либералом западного типа.

Во время этой «неуместной» сходки среди монахов заходит речь о статье Ивана Карамазова, посвященной проблеме церковного суда. Вообще Иван здесь фигурирует мельком и тоже в русле церковной тематики. В статье говорится о несовместимости церкви и государства, о том, что государство должно стать церковью и что преступник только перед церковью до конца осознает свою вину. Иван говорит, что без веры в бессмертие не будет любви и всё будет «позволено». Некоторые монахи принимают Ивана за своего, но проникательный Зосима подозревает его неверие, но думает однако, что «идея еще не решена в вашем сердце». Таким образом, здесь перед читателем появляются первые контуры теории Ивана Карамазова, но вместе с тем остается таинственность. Не случайна и реплика Ракитина: «Эк ведь Иван вам загадку задал» (14:76).

Что касается Дмитрия, то его конфликт с отцом здесь открыто разгорается. Дмитрий называет отца «развратным сладострастником и под-

лейшим комедиантом» и даже восклицает «Зачем живет такой человек!» (14:69). Федор Карамазов мгновенно реагирует: «слышите ли <...> отцеубийцу». Это первый намек на возможность отцеубийства в будущем. К всеобщему удивлению старец Зосима творит земной поклон Дмитрию, как потом выясняется – почувствовав предстоящие тому страдания. Пока же Ракитин комментирует этот жест как «уголовщину пронюхал». Почти одновременно раздраженный Федор Карамазов требует, чтобы Алеша покинул монастырь, и Зосима предписывает Алеше «великое послушание в миру». Вообще выход Алеши из монастыря является признаком начинающегося настоящего действия романа.

«Книга третья. Сладострастники» в основном повествует о происходящем в карамазовском доме и вокруг него. От характеристики Федора Карамазова и его слуг автор быстро переходит к рассказу о рождении Смердякова от Елизаветы Смердящей, к сценам со взрослым Смердяковым и с Дмитрием Карамазовым. Иван пока по-прежнему остается в тени. Линия Дмитрия всё время опережает линию Ивана, а обе эти линии в совокупности определяют развитие действия. Пока разгорается конфликт Дмитрия с отцом, Иван как бы сохраняет таинственность.

Важный фрагмент этой части – исповедь Дмитрия Алеше («Исповедь горячего сердца. В стихах», «Исповедь горячего сердца. В анекдотах», «Исповедь горячего сердца. “Вверх пятами”»). Дмитрий признает свою двойственность, то, что он одновременно «идет за чертом» и любит Бога, признается в своей сластолюбии, «широкости», включающей «идеал Мадонны» и «идеал содомский», красоту и падение в бездну, он цитирует Шиллера и мечтает о том, чтобы падший человек поднялся из низости, заключив союз с матерью-землей (любимая идея Достоевского). Далее он рассказывает историю о том, как принудил юную Катерину Ивановну придти к нему за деньгами для спасения чести отца, о помолвке с Катей, которая по его признанию «свою добродетель любит, а не меня», о влюбленности в нее Ивана и о своей неожиданной любви к Грушеньке, о соперничестве с Федором Карамазовым, который зовет ее и оставляет для нее пакет с тремя тысячами. Дмитрий теперь сторожит Грушеньку и допускает мысль, что убьет отца: «Может быть, не убью, а может, убью». Здесь новый намек на возможность убийства Дмитрием отца и одновременно известная неопределенность. Напряжение, таким образом, нагнетается.

Далее тема Дмитрия Карамазова временно отодвигается темой Смердякова (т. е. поставлены рядом характеристики будущих мнимого убийцы и настоящего убийцы). Мы узнаем о нелюдимости Смердякова, молчаливости, надменности, любви к чистоте, сходстве со скопцом, чертах

созерцателя и т. п. Далее следует его спор с прямолинейно верующим Григорием о пленном солдате, вынужденном принять мусульманство и не совершающем при этом греха, о горе, которую большей частью никакая вера не сдвинет с места. Федор Карамазов называет его «иезуитом» и «казуистом», но здесь главное – смердяковский хитроватый, однако примитивный рационализм, который впоследствии не может не ассоциироваться с умным и ученым рационализмом Ивана. Вся эта сцена, если выразиться фигурально, является своеобразной «предпародией» на позднее высказанные взгляды Ивана Карамазова. Впрочем, уже на этом этапе Иван, по-видимому, выказывает известное внимание Смердякову. Далее, в беседе Федора с сыновьями на вопрос о существовании Бога Иван уже дает отрицательный ответ, тогда как Алеша, конечно, положительный. При этом Федор начинает подозревать, что Иван его не любит, и за ним подсматривает. Это – новые подозрения в отношении Ивана, всё еще остающегося таинственным. Вскоре Федор Карамазов признается: «Я Ивана больше, чем того, боюсь» (14:130), хотя перед отцом является ищущий Грушеньку Дмитрий, и не только является, но избивает и проклинает отца, отрекается от него. Любопытна известная реакция Ивана: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» (14:129). Иван и Дмитрий всё время мелькают в известном сопоставлении, причем Иван, как уже было сказано, долго остается таинственным, в то время как Дмитрий уже чуть было не убил отца и не раскаивается в этом. Иван при этом подозревает, что Алеша считает и его способным пролить кровь презираемого им отца, и Иван обещает защитить отца.

В сценке «Обе вместе» сопоставляются уже не Иван с Дмитрием, а Катерина Ивановна с Грушенькой. Самая «фантастическая», несколько изнеженная, с детским простодушием, с глазами, «веселящими душу», русская красавица Грушенька стоит против властной, гордой и надменной Катерины Ивановны, упорно желающей вопреки всему устроить счастье Дмитрия «навек». Грушенька, только что успокоившая ревность Катерины Ивановны, рассказав о приезде своего «первого, бесспорного», и вызвавшая умиление ее, затем в присутствии Алеши отрекается от своих обещаний, отказывается со своей стороны «поцеловать ручку» Катерине Ивановне («вдруг он опять мне понравится», «Вот я какая непостоянная»), провоцируя страшный гнев своей соперницы.

«Книга третья» и вся «Часть первая» кончается признанием Дмитрия, что он, потратив часть денег, данных ему Катей для пересылки в Москву, сохранил их вторую половину, имея в виду планы с Грушенькой («Да, я подлец»), а также получением Алешей любовного письма от Лизы Хохлаковой.

Любовная истерическая диалектика подростка Лизы – юношеская параллель к метаниям Катерины Ивановны.

«Книга четвертая. Надрывы» рисует панораму «надрывов» в монастыре, доме Федора, в среде школьников, у Лизы и у Катерины Ивановны, у бедного капитана Снегирева, обиженного Дмитрием, что вызвало травму и бунт его маленького сына Илюши. Трагедия в семье Карамазовых оказывается окруженной другими трагедиями и переплетена с ними.

В монастыре больной старец Зосима, любящий жизнь, учащий любви и покаянию грешников, даже самых отчаянных, проницательно предсказавший возвращение из Сибири сына одной крестьянки (все чают увидеть в нем святого чудотворца), противопоставлен юродивому аскету отцу Ферапонту, которому всюду мерещатся черти.

Федор Карамазов «открыто» в разговоре с Алешей утверждает свой эгоизм, сладострастие и корыстолюбие, недоверие к сыну Ивану («Не резать же меня тайком и он приехал сюда?», «подлец твой Иван»), имеющее в известном смысле пророческое значение. Однако заявление Федора Карамазова Алеше о том, что он не хочет «в рай», явно предвосхищает имеющее место в будущем высказывание Ивана об отказе от гармонии, подчеркивает известное сходство между отцом и сыном, правда, остающихся на разных уровнях: Федор руководствуется тут корыстно-сластолюбивыми мотивами, а Иван как бы любовью к человечеству, любовью, правда, в сущности тоже ложной. Тут же начинается детская тема, играющая существенную роль в романе (ср.: Илюшенька, «слезинка» ребенка в рассуждениях Ивана, «дитё» плачет в сне и мыслях Дмитрия, «мальчик с обрезанными пальчиками» в фантазиях Лизы и т. д.). Кроме страданий детей, Достоевского интересуют и волнуют те формы мысли и чувства, которые проявляются в детстве и юности и обещают те или иные перспективы в будущем.

Общение Алеши со школьниками начинается со сцены с взбунтовавшимся Илюшей после оскорбления, нанесенного Дмитрием Карамазовым капитану Снегиреву, его отцу. Кидающийся камнями маленький мальчик – это в какой-то мере миниатюра всех других «надрывов» и «бунтов», включая сюда и позднее описанные «бунты» Лизы и самого Ивана Карамазова.

В сцене «У Хохлаковых» разворачиваются истерические капризы Лизы, требующей обратно свое любовное письмо, и рядом «надрыв в гостинной»: метания Катерины Ивановны между любовью к Ивану и надуманной привязанностью из гордости, «надрывной» любовью к Дмитрию. Иван сообщает ей о своем отъезде в Москву, еще и потому, что она «слишком сознательно его мучит». Возмущенная разоблачением ее «надрыва» со стороны Алеши, Катерина Ивановна называет его «маленьким юродивым».

Далее следует более низкая социальная ступенька – «надрыв в избе», в «недрах», в семье нищего капитана, обиженного Дмитрием Карамазовым, и Илюши, который «один против всех восстал за отца». Выше мы отмечали господствующее здесь юродство обездоленных, «ужасно стыдливых бедных». Алеша хочет извиниться за брата, смягчить обстановку. Капитан сначала радуется предложенным деньгам («беспорядочный, дикий восторг»), а потом их с гневом комкает и бросает.

«Книга пятая. Pro u contra», наконец, в основном посвящена Ивану Карамазову, хотя начинается «книга» с идиллической встречи Алеши и Лизы, решивших «быть вместе» и «за людьми как за больными ходить». Правда, Алеша уже разглядел в Лизе за фасадом «маленькой девочки» «мученицу», а сам признался: «я Карамазов ... А я в Бога-то вот, может быть, и не верую». Идиллический тон этой сцены контрастирует с последующим, а намек на «мученицу» и признание в минутных религиозных сомнениях Алеши в известной степени предвосхищает признания Ивана Карамазова и будущие признания Лизы, которые тоже с ними коррелируют. Весь роман начинен такими символическими предвосхищениями и отголосками.

Сюда же относится фраза в начале следующей сцены о том, что «в уме Алеши с каждым часом нарастало убеждение о неминуемой ужасной катастрофе, готовой совершиться» (14:203). В этой сцене мы слышим признания Смердякова о досаде незаконнорожденности, о ненависти к России, о «рационалистическом» презрении к стихам: «Стихи вздор-с <...> Стихи не дело», так как в рифму никто не говорит. Не случайно эти признания будущего реального отцеубийцы предваряют изложение взглядов его фактического вдохновителя Ивана Карамазова при встрече с Алешей в трактире. Эта сцена является интеллектуальной кульминацией романа. Иван признается, что вопреки юношескому жизнелюбию он не принимает хаотический и несправедливый божий мир, его гармонию, основанную на страданиях. Хотя Иван предупреждает, что не хотел развратить Алешу, а, скорей, исцелить самого себя, но, пусть на мгновение, Алеша не устоял перед нарисованной Иваном картиной страдания детей и на вопрос, как же следует поступить с генералом, затравившим ребенка собаками, отвечает: «Расстрелять». Иван отмечает: «Так вот какой у тебя бесенок в сердечке сидит» (14:221). По этому поводу вспомним признание Алеши в своих религиозных сомнениях в разговоре с Лизой. Далее следует «Легенда о Великом инквизиторе», написанная, как известно, в жанре эсхатологических легенд. Она создает своеобразный жанровый перебой, так же как и довольно близко расположенная следующая глава о Зосиме, включающая его «поучения», напоминающие соответствующую житийную и религиоз-

ную традицию. Это жанровое сходство не случайно, так как глава о Зосиме является как бы ответом на главу об Иване, а поучения Зосимы ответом на легенду о «Великом инквизиторе».

В «Легенде» Христос предстает утопистом, предлагающим главным образом духовные ценности и способным увлечь всерьез только немногих. Ему противостоит представитель католической иерархии, который воображает, что делает людей счастливыми, поманив их «земным хлебом», предложив им «чудо, тайну и авторитет», а на деле предавшись дьяволу, с тем, чтобы «вести людей уже сознательно к смерти и разрушению» (14:238). Мелькнувшая возможность убийства Бога-Христа, может быть, символически связана (правда, достаточно отдаленно) с общей темой отцеубийства. Алеша, узревший «ад в груди» у Ивана, забывает о своих сомнениях и, потрясенный, говорит брату: «Одно только разве безбожие, вот и весь их секрет» (14:238), «Ты, может быть, сам масон <...> Ты не веришь в Бога» (14:239). Теперь за теорией непосредственно следует подготовка действия. Иван Карамазов чувствует тоску и одиночество, а увидев Смердякова, понимает, что и «в душе его сидел лакей Смердяков», и, несмотря на брезгливое раздражение против него, выслушивает его рассуждения о невыгодности для него, Ивана, брака отца с Грушенькой, предсказание припадка падучей у него, Смердякова, а также прихода Дмитрия, его совет Ивану уехать в Чермашню. Разговоры с отцом, просьба отца заехать по делам в Чермашню, странное поведение Смердякова перед отъездом Ивана – всё это вселяет неясное беспокойство в душу Ивана, и вместо того чтобы почувствовать «восторг» от сознания, что «кончено с прежним миром навеки», Иван ощущает «скорбь» и «мрак» на душе и в сердце, «он вдруг как бы очнулся. – Я подлец!» (14:255). Смердяков же падает в эпилептическом припадке.

Дальше следует раздел («Книга шестая. Русский инок»), посвященный Зосиме и долженствующий дать принципиальный ответ на теории Ивана Карамазова. Книга начинается с того, что Зосима разъясняет Алеше смысл своего поклона Дмитрию, которому предстоят страдания, а самому Алеше предсказывает «много несчастий», которыми он все-таки будет «счастлив». Затем идут фрагменты биографии Зосимы. При этом – и в истории самого старца, и в истории его старшего брата, якобы похожего на Алешу, и, наконец, в истории «Таинственного посетителя» Зосимы – всюду рассказ о раскаянии и обновлении: в первом случае – неверующего, во втором – жившего в рамках традиционной офицерской морали, но прозревшего и отказавшегося от дуэли, в третьем случае – убийцы. Раскаяние и обновление всякий раз приносят радость, хотя и брат Зосимы, и «таинствен-

ный посетитель» умирают. В проповедях Зосимы духовность известным образом противостоит науке, рационализму, осуждается «*уединение* и духовное самоубийство», свойственное богатым, прославляется «народ богоносец», провозглашается любовь к животным – невинным существам, снисхождение к грешникам.

«Часть третья» охватывает повествование до ареста Дмитрия Карамазова. «Книга седьмая» посвящена Алеше, а «Книга восьмая» и «Книга девятая» – Мите. Речь идет о «бунте» Алеши после того, как Зосима умер и тело его очень скоро подверглось тлению («Тлетворный дух»), а все, ждавшие чудес от почившего святого, были крайне разочарованы. Алеша, в отличие от других, расстроен в силу того, что всю любовь слишком уже сосредоточил на своем духовном отце и никак не мог какое-то время примириться с такой несправедливостью по отношению к нему, с нарушением «высшей справедливости». «Бога своего он любил и веровал <...> хотя и возроптал было на него внезапно» (14:307). В ответ на возмущение Ракитина Алеша отвечает: «Я против Бога моего не бунтуюсь, а только “мира его не принимаю”» (14:308). Здесь Алеша не случайно перефразирует слова Ивана Карамазова, так что параллель между ними маркирована и подчеркнута. Но принципиальное различие заключается в том, что Алешей, в противоположность Ивану, руководила любовь, причиной отчасти была некоторая нерассудительность, т. е. спонтанность мысли и чувства, чего никак нельзя сказать о крайнем рационалисте Иване, а «неблагонадежен слишком уж постоянно рассудительный юноша». Раздосадованный Алеша готов теперь по предложению Ракитина, выступающего в роли искусствителя, есть колбасу, пить водку и посетить Грушеньку, ожидая найти в ней «злую душу». Она действительно когда-то раньше хотела его «проглотить», «погубить». Однако вместо «злой души» он находит «сестру искреннюю <...> душу любящую» и сам, в свою очередь, проявляет к ней жалость, ею высоко оцененную. Алеша скоро преодолевает свой «бунт» и особенно после слушания «Каны Галилейской» обнимает землю в умилении, «что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его <...> Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» (14:328), после чего окончательно вышел из монастыря в мир. Повествование теперь обращается к Дмитрию Карамазову.

Он, Дмитрий Карамазов, «жаждал воскресения и обновления» и жизни с Грушенькой где-нибудь на краю России. Его сюжет теперь сводится к поиску денег, чтобы вернуть три тысячи Катерине Ивановне и иметь средства на увоз Грушеньки. Он пытается обменять права на свое воображаемое наследство сначала у старого «покровителя» Грушеньки купца Кузьмы

Самсонова, а затем, по коварному слову этого «старика, злобного, холодного и насмешливого», у так называемого Лягавого, которого застаёт пьяным и ругающимся. Он пытается достать денег и у Хохлаковой, но та посылает его на какие-то фантастические золотые прииски. Наконец, в поисках исчезнувшей Грушеньки он снова в доме отца, полный мести и «неистойвой злобы», но отца не убивает, а ранит преследующего его слугу Григория. Григорий, выражаясь метафорически, как бы выступает в роли «жертвенного заместителя» Федора Карамазова. Отца же не убивает, так как «Бог сторожил меня тогда». Это важнейший момент, который, естественно, не могут принять во внимание впоследствии рационалистически мыслящие представители правосудия. Главный смысл сюжета романа как раз заключается в том, что не «хаотический» Дмитрий, уже имеющий на своем счету ряд грехов, но хранящий в своей душе веру в Бога и мечту об обновлении, о новом человеке, а как бы вполне нормальный и сдержанный в жизни, но далеко заходящий в своих интеллектуальных мечтаниях и атеистических теориях Иван становится фактически полусознательным вдохновителем убийства, совершенно его низменным «двойником» Смердяковым.

Следующий фрагмент повествования посвящен поездке Мити Карамазова вслед за Грушенькой на место ее свидания с «прежним и бесспорным», ничтожным, хитрым и напыщенным поляком, даже картежным шулером, который теперь находит для себя выгодным на ней жениться. В столкновении Мити с поляком ярко проявляется противостояние *русско-го/нерусского*, широкой русской природы и своекорыстного чужака. Как широкая натура Митя, естественно, снова организует громкий и расточительный кутеж на деньги, оставшиеся от одолженных Катериной Ивановной. Грушенька осознает, что «прежний» – это «селезень», а Митя – настоящий «сокол» («Я вот этаких, как ты, безрассудных, люблю», 14:391), и окончательно отдает свое сердце Мите, а заодно начинает также готовиться к новой жизни. Митя, который задумал было повидать Грушеньку и покончить с собой, дать дорогу другому, теперь торжествует победу. Но в этот момент являются его арестовывать по подозрению в убийстве отца. Только вот здесь появляются черты детективного сюжета.

И следствие, и описанный позднее суд вовсе не проявляют нарушения юридических норм, нарочных придинок, заведомой несправедливости, но и следователи, а потом прокурор, и даже защитник мыслят сугубо рационалистически и потому формально, не понимают тех иррациональных, но благородных чувств, которые бродят в митиной душе и которые удержали его от преступления. Грушенька, которая тоже начинает внутренне перерождаться, готова признать себя главной виновницей: «я первая,

я главная, я виноватая». Тут не только признание своих реальных грехов, но удовлетворение христианского требования считать себя хуже всех. Дмитрий тоже признает, что он «человек, наделавший массу подлостей», более того – «хотел убить, но неповинен». И потому он всё повторяет: «из всех я самый подлый гад», но «в крови отца неповинен». Признаком прогрессирующего обновления митиной души является сон о бедняках, о том, что «дитё» плачет, и поднимается в его душе умиление. Он принимает муку обвинения, но мечтает очиститься.

Остается последняя, «Четвертая часть» романа. На ее пороге не только Алеша, но также Митя и Грушенька достигли известного духовно-религиозного оптимума, который впоследствии будет резко противопоставлен душевному состоянию Ивана.

В начале четвертой части напряжение временно спадает. Мы видим прежде всего Алешу в окружении детей, которым он помогает примириться друг с другом, связывает детвору, в частности Колю Красоткина, со страдающим и больным Илюшей; для него Коля находит потерянную собаку Жучку, считавшуюся погибшей. В Коле уже можно разглядеть те задатки, которые в будущем, возможно, воспитают в нем Ивана Карамазова или даже Ракитина. Алеша его воспитывает осторожно, в частности, объясняет ему природу «шутовства» капитана. Небольшая сцена рисует Грушеньку, с одной стороны, пережившую духовный переворот и сохранившую при этом веселость (веселость и у ней, и у Мити неотделима, собственно, от обязательного жизнелюбия), а с другой – ревнующую Митю к Катерине Ивановне. В то же время и Митя ревнует ее к «прежнему», которому она иногда бросает материальные подачки. Но духовное пере рождение все-таки как бы заслоняет эти недоразумения. Рассказывается о пасквиле Ракитина на Хохлакову и на его соперничество перед ней с Перхотиным, но это чисто периферийный эпизод, продолжающий разоблачение Ракитина. Впоследствии Ракитин фигурирует как автор статьи о деле Дмитрия Карамазова, где он выдвигает ненавистную Достоевскому идею о том, что Дмитрий убил-таки отца, потому что его «среда заела». При этом подчеркивается и атеизм Ракитина.

Очень существен следующий эпизод с Лизой Хохлаковой, где описан ее «бунт», ее признание, что ей всё гадко, ее желание зажечь дом, ее жажда быть кем-то истерзанной и садистическая мечта есть компотик, глядя на мальчика с обрезанными пальчиками, жажда беспорядка и всеобщего разрушения. Как уже указывалось выше, этот мазохистски-садистический бунт Лизы представляет несомненную параллель (на ином совершенно уровне, конечно) и дополнение к бунту Ивана Карамазова, отказывающе-

гося от гармонии и возвращающего «билет» Богу. Временный характер и меньший масштаб лизинго бунта сопряжен, конечно, с ее молодостью. Подобные «отголоски», подобию, параллели составляют важнейший художественный прием Достоевского.

Митя продолжает пребывать в состоянии «обновления»: «воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром» (15:30). «Можно найти и там, в рудниках <...> человеческое сердце» (15:31). И всё же (и тут весь Достоевский, сам и его художественные приемы) Митя оказывается под влиянием Ракитина и тоже в какую-то минуту сомневается в бытии Бога. А брат Иван обдумывает для него проект побега, несмотря на ненависть Мити к чуждой Америке.

Иван теперь мучается сомнениями в отношении своей вины и в этом своем состоянии противостоит Дмитрию. Когда Алеша высказывает предположение, что Иван «обвинил себя», и приходит к Ивану сказать «на всю жизнь» свое «не ты» (подразумевается: не ты убил отца), Иван прерывает с братом. Далее следуют три сверхнапряженных свидания Ивана со Смердяковым, из которых постепенно становится ясным, что убийцей и вором (пакета с тремя тысячами) был Смердяков, а его вдохновителем Иван Карамазов. Смердяков доказывает, что тайным желанием Ивана было, чтобы другой кто-нибудь убил отца, а теории Ивана о «вседозволенности» стали интеллектуально-моральной платформой для преступления его, Смердякова. Теперь он отдает деньги Ивану, а вскоре и сам вешается. Еще при жизни Смердякова Иван решает покаяться на суде. У него начинаются белая горячка и галлюцинации, в которых к нему является черт, его «двойник» (мозговой, в отличие от реального «двойника» Смердякова). Это – одна из кульминационных сцен в романе. Черт повторяет любимые навязчивые мысли Ивана, и в его устах они звучат мучительно пародийно. Характерно, что в образе черта подчеркивается его как бы незначительность, не случайно он назван «приживальщиком». Его шутовство несомненно напоминает о шутовстве и чертах приживальщика у покойного Федора Карамазова. О последнем в главе «Неуместное собрание» говорилось, конечно фигурально, что его нес «глупый дьявол». Федор тогда говорил: «дух нечистый, может, во мне заключается, небольшого, впрочем, калибра» (14:39). В итоге «Бог, которому он (Иван. – *Е.М.*) не верил, и правда Его одолевали сердце, всё еще не хотевшее подчиниться» (15:89). Черт, якобы, говорит ему: «Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь» (15:87).

Дальше идет описание судебного процесса. Сначала неблагоприятные свидетельские показания ставятся под вопросом благодаря искус-

ству знаменитого защитника из Петербурга. Алеша, Катерина Ивановна и Грушенька дают, конечно, благоприятные отзывы, но вот («Внезапная катастрофа») является полубезумный Иван Карамазов со своим признанием: «убил отца он (Смердяков. – *Е.М.*), а не брат. Он убил, а я его научил убить... Кто не желает смерти отца? <...> Один гад съедает другую гадину <...> не помешанный, я только убийца!» (15:117). В качестве «свидетеля» Иван, находящийся в белой горячке, называет «дрянного мелкого черта». И тогда Катерина Ивановна, которая «была в своем характере и в своей минуте», снова дает показания, из страха за Ивана. Она показывает письмо Дмитрия, где он упоминает о возможности убийства отца. Стоит подчеркнуть, что у Достоевского – как Иван, благородный и интеллигентный, оказывается гораздо виноватее Дмитрия, так и благородная, гордая Катя совершает гораздо худший грех, чем «инферральная» Грушенька. Противостояние Катерины Ивановны и Грушеньки на суде сопоставимо с их противостоянием в первой сцене их знакомства («Обе вместе»), и насколько невинны «неистовые» капризы Грушеньки по сравнению с метаниями благородной Катерины Ивановны.

Достоевский рисует картину суда, на котором сталкиваются весьма самолюбивые председатель суда и прокурор, и им противостоит самоуверенный защитник, заранее вызывающий надежды на оправдание Мити, по крайней мере, у присутствующих дам. Речи судьи, обвинителя и защитника описаны с подлинным реализмом, но однако не являются сатирой. Их общая односторонность при отдельных метких замечаниях, как уже сказано выше, объясняется их прямолинейным рационализмом и банальными либеральными воззрениями, мешающими им проникнуть до конца в причудливые тайны психологии героев романа. Естественным является роковое решение присяжных заседателей («Мужички за себя постояли»).

В эпилоге разрабатываются планы спасения Мити, который, в конечном счете, хочет видеть себя только в России. На мгновение происходит примирение и даже оживление любви между Митей и Катей. Последняя сцена – «Похороны Илюшечки», на которых школьники объединяются в общей любви под водительством Алеши Карамазова: «И вечно так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову!».

Итак, подчеркнем еще раз, что развитие действия, при всей широте панорамы персонажей и их взаимоотношений, концентрируется вокруг темы отцеубийства, а в ходе действия проступают два основных потока, связанных – один с Дмитрием, а другой с Иваном Карамазовыми. Первый поток развивается в сюжете раньше. Иван долгое время сохраняет для окружающих известную таинственность, и только когда тема Федор–Дмитрий поч-

ти исчерпана, на арену выходит Иван, а когда Дмитрий уже готов к новой жизни, разъясняется позиция Ивана и разворачивается его драма, выясняется, кто истинный убийца и в силу какого мироощущения. Радостной готовности пострадать Дмитрия противостоят крах и безумие Ивана. Мы также убедились в той исключительной роли, которую играют, с одной стороны, всякие намеки и предвосхищения событий или, наоборот, их отголоски, а с другой – всевозможные, часто самые неожиданные сближения и параллели в мыслях и поведении персонажей, как, например, разнообразные «бунты». Истинный ход событий сопоставлен с их ложно-рационалистическим истолкованием в суде³.

В сюжетной системе «Братьев Карамазовых» выделяется внешний сюжет, своеобразная сюжетная, скажем «детективная», оболочка – история развала семьи Карамазовых, любовного соперничества братьев и старшего сына с отцом, с кульминацией – отцеубийством и поисками виновного. Этот внешний сюжет подчинен «внутреннему», философско-психологическому, в котором интеллектуальный мечтатель, отвергающий Божий мир, противопоставлен чувственному и чувствительному «практику»-грешнику, способному к смирению, обновлению и покаянию, даже страданию за других. Парадокс заключается в том, что в отцеубийстве больше виноват интеллектуал, а не практик, что «практическим» двойником первого является гораздо более низменная фигура побочного четвертого сына. Архетипические корни этих двух сюжетов совершенно разные. Внешний сюжет восходит к традиции романа-фельетона, а внутренний заставляет вспомнить, отчасти фаустовские, отчасти гамлетовские мотивы или сюжет типа «Осужденного за недостаток веры» Тирсо де Молина. Само сближение двух типов сюжета в какой-то мере предвосхищено в литературе романтизма. Следует подчеркнуть, что, развивая свою сюжетно-философскую концепцию, Достоевский делает достаточно убедительной и партию «разоблачаемого» интеллектуала – атеиста не только в силу диалогического «многоголосия» (по М.М. Бахтину), но и потому, что в своих собственных колебаниях Достоевский не был так уж далек от Ивана Карамазова. Однако в конечном счете концепция Достоевского подается как достаточно утвердившаяся и укоренившаяся.

Примечания

¹ *Достоевский Ф.М.* Полное собр. соч. в тридцати томах. Л., 1972–1991. Далее по тексту произведения Достоевского цитируются по данному изданию с указанием в скобках номера тома и страницы, при ссылке на тот же том указывается только номер страницы.

² О проблеме «хаоса» в творчестве Достоевского в целом см.: *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах / РГГУ; ИВГИ. М., 1994. – 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).

³ О роли отсрочек в повествовании см.: *van der Eng J.* «Suspense» в «Братьях Карамазовых» / *van der Eng J., Meijer J.M.* «The brothers Karamazov» by F.M. Dostoevskiy. The Hague; Paris, 1971. P. 63–148. *evskiy. The Hague; Paris, 1971. P. 63–148.*

Summary

E.M. Meletinsky

DOSTOEVSKY IN THE CONTEXT OF HISTORICAL POETICS

The book places the characters and images of Dostoevsky in the frame of different cultural traditions. The author explores the historical stages of literary development rather than concepts of borrowings and intertextual connections. The historical tradition is analysed in the reversed order: from the classical literature of the 19 century to the archaic culture through Gogol, Poushkin and the western writers (Balzac, Dickens, Hoffmann, Hugo, Byron, Maturin, Goethe, Schiller and authors of the 18 century.)

Оглавление

Достоевский
в свете исторической поэтики
5

Как сделаны «Братья Карамазовы»
65