

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Кафедра русской литературы.

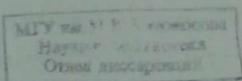
Р. Г. НАЗИРОВ

СОЦИАЛЬНАЯ И ЭТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА

ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО 1859-1866 ГОДОВ

Диссертация
на соискание учёной степени кандидата
филологических наук.

Научный руководитель -
доктор филологических наук
А. Н. СОКОЛОВ.



Москва.

1966 год.

54
14

ГЛАВА II

"ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ" И НАЧАЛО ВТОРОГО ПЕРИОДА
ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО

1.

19 ноября 1863 г. Федор Михайлович писал из Москвы брату, планируя первый номер нового журнала: "Разбор Чернышевского романа и Писемского произвел бы большой эффект... Две противоположные идеи, и обеим по носу. Значит правда". Он собирался подвергнуть критике две литературных сенсации года: "Что делать?" и "Взбаламученное море". Роман Писемского открыл длинную полосу антиингилистической литературы, и очень важно, что Достоевский намеревался "дать по носу" идее этой книги. В том же письме проскальзывает мысль о необходимости сохранить "независимую", срединную позицию: "Оригинальность и приличия, т.е. натуральная эксцентричность - теперь для нас первое дело" 1).

Однако журналу "Полюс" не удалось остаться в рамках "приличной эксцентричности". Он родился в обстановке нарастающей реакции, в горячке все усиливающейся полемики против демократов. Первый, удвоенный номер журнала (1864, январь-февраль) содержал первую часть повести Достоевского "Записки из подполья", которую он писал в Москве с начала 1864 года, находясь рядом с медленно умирающей женой, прерывая работу из-за припадков, мучаясь тоской и ожесточением после тяжелого дня для него лично и мрачного дня всей России 1863 года.

1) Письма. т. 1, стр. 341.

"Записки из подполья" занимают важное место в его творчестве. На Западе особенное внимание привлекала первая часть "Записок" - исповедь подпольного человека, в которой критики, так или иначе следующие интерпретации Николая Бердяева, видят "лучшее вступление в экзистенциализм, которое когда-либо было написано" ¹⁾. При этом исповедь произвольно отрывается от фабулярной второй части, а философия подполья сознательно или неосознанно отождествляется со взглядами самого писателя. Подпольный человек рассматривается такими критиками как один из первых в мировой литературе экзистенциалистских героев. В этой интерпретации ему придается некое внеисторическое значение.

По нашему убеждению, "Записки из подполья" нельзя сравнивать с последующими вершинами творчества Достоевского. Но эта повесть является ключевым произведением, внимательное прочтение которого помогает более точно понять все созданное писателем. Совершенно прав А.С. Долинин, определивший повесть как "пролегомены ко всему художественному творчеству Достоевского послекаторжного периода" ²⁾.

В настоящей работе "Запискам из подполья" отводится особое важное место в силу того, что они представляют собой подлинное сплетение социальных и этических проблем, в свете которых в основном и рассматривается повесть.

Обратимся к первой части повести - "Подполье".

"Я человек больной... Я злой человек. Неприятельный
я человек. Я думаю, что у меня болит печень."

1) "Existentialism from Dostoevsky to Sartre", ed. by W. Kaufmann, N.Y., 1956, p. 14.

2) А.С. Долинин. "Последние романы Достоевского", М., Л., 1963 г., стр. 230.

Впрочем, я ни шиша не смыслию в моей болезни..." 1)

Это начало сразу же апатирует читателя вызывающе вульгарным тоном, тоном ищевательского саморазоблачения. При чем этот тон насквозь разговорный, с вульгаризмами, обращениями к читателю, ответами на соображаемые реплики и словоерсами ("ни шиша", "ну", "нет-с" и т.д.). Вызывающая дерзость этого тона чем далее, тем более противоречит заискиванию рассказчика перед собеседником, т.е. читателем. Вся эта дерзость имеет целью обратить на себя внимание читателя, навязать ему личность рассказчика, апатировать, поразить, обмануть. Да, именно обмануть при помощи полнейшей, самой крайней откровенности.

Эту повесть рассказывает сорокалетний отставной коллежский асессор, который, как он сообщает, был грубым чиновником, хотя и не брил вяток. Уже на второй странице исповеди он признается, что он не только не злой, но даже и не озлобленный человек. И далее: "Это я наврал про себя давеча, что я был злой чиновник. Со злости наврал". (стр.134, выделено нами). Со злости обвинил себя в злости - алогизм, противоречие. Но рассказчик весь - воплощенное противоречие, и сам это прекрасно знает. Он "в сущности никогда не мог сделаться злым", он поминутно сознавал в себе "много - премного самых противоположных тому элементов" - т.е. доброты. "Я чувствовал, что они так и кишат во мне, эти противоположные элементы. Я знал, что они всю жизнь во мне кишели и из меня вон наружу просились, но я их не пускал, не пускал нарочно не пускал наружу."

1) Ф.М. Достоевский. Собр. соч., т.1У, М., 1956, стр.133
Далее страницы указываются в тексте.

«Он мучил меня до стыда; до конвульсий меня доводили и — надоела мне наконец, как надоела!» (стр. 135). Как выразительно троекратно повторенное «не пускал» оно дает почти физическое ощущение длительного подавления в себе самом естественных человеческих чувств. И так, бывший коллежский ассесор всю жизнь подавлял в себе добрые чувства, противоположные злу «элементы», так как быть добрым стыдно и доброта смешна.

«И не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым». (стр. 135). Он утешается тем, что умный человек и не может ничем сделаться. «Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель, — существом по преимуществу ограниченным» (стр. 135). Отметим, как незаметно для себя самого (бы не для автора) проговаривается рассказчик, выставляя себя типом «умного человека девятнадцатого столетия». Но здесь важнее другое: парадоксальное противопоставление имеет тайный смысл, очевидно более понятный читателям 1864 года. Если умный человек нравственно обязан быть бесхарактерным, а человек с характером, «деятель» — существом ограниченным, то следовательно для умного человека быть деятелем — безнравственно. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский заявил, что молчалив в Петербурге достиг наивысшего успеха: подлецы у власти — так можно это прочитать (Адлерберги, Барановы, Панин, Мураньев). В цитированном ранее письме к Страхову от 18

сентября 1868 г., излагая план повести, Достоевский писал о ее будущем герое: "Он успокаивает себя тем, что ему ничего делать в России, и потому жестокая критика на людей, возущих из России наших заграничных русских". В этом контексте декларация рассказчика "Подполья" о бесхарактерности как нравственном долге обозначает его отказ от всякого действия. Действовать вместе с Молчалиным безнравственно, действовать против них... На эту возможность он откликнется далее. Пока что сделает еще одно попутное примечание: "умный человек девятнадцатого столетия" начинает казаться довольно точно локализованным во времени. Это человек пореформенных лет России, наступающей эпохи страха и растерянности.

Со второй главы "Подполья" рассказчик начинает разворачивать свою психологическую интроспекцию, исследуя причины своей бездеятельности и своей безличности. Снова повторяется символ насекомого, который, если верить западным исследованиям, внушил Францу Кафке идею его знаменитого "Превращения". "Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился. Клянусь вам, Господа, что слишком сознавать — это болезнь... Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного сознания, то есть в половину, в четверть меньшей порции, которая достигается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия и, сверх того, имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвличенном и умыленном городе на всем земном шаре" (стр. 136)

Здесь воздействие Петербурга, большого современного города и бюрократического центра России, подчеркивается как фактор, обостряющий сознание рассказчика. И вскоре мысль его гиперболизируется в формуле: "всякое сознание болезнь" (стр.137).

Начинаются признания рассказчика о том, что именно в минуты, когда он наиболее способен был созреть тонкости всего "высокого и прекрасного" (выражение из комедии "Горе от ума"), именно тогда ему случалось делать гадости, т.е. предаваться грязному разврату, и это при полном сознании, что гадостей этих "совсем бы не надо делать". Противоречие между моральным идеалом и поведением вызывало у рассказчика стыд и горечь, тайные утрачивания совести, но усиленное осознание позора вело к тому, что "горечь обращалась, наконец, в какую-то позорную, проклятую сладость и, наконец, - в решительное, серьезное наслаждение!". (стр.137-138). Это наслаждение, вызванное слишком ярким сознанием своего унижения, можно определить как моральный мазохизм. Рассказчик не может и не хочет переделываться: "все это происходит по нормальным и основным законам усиленного сознания и по инерции, прямо вытекающей из этих законов, а следовательно, тут не только не переделаешься, а и просто ничего не поделаешь" (стр.138). Возникает парадоксальная формула конфликта разума и морали: "прав что подлец". Но ведь сознание собственной подлости не может служить утешением, и рассказчик это прекрасно понимает. Однако, все понимая, он продолжает наслаждаться своей подлостью, ибо эта необычайность, эта моральная аномалия при ясном сознании, сви-

детельствует ему самому об его исключительности, словно осознанная подлость возвышает его над скучной толпой благонаправных и серых существ на тротуарах Петербурга.

Он поясняет это примером, говоря, что при всей своей крайней мнительности и ужасном самолюбии смог бы и в полученной пощечине отыскать "своего рода наслаждение". Он анализирует этот пример мазохизма с величайшей четкостью: "наслаждение отчаяния, но в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения, особенно когда уже очень сильно сознаешь безвыходность своего положения" (стр. 138). Возвращаясь к предыдущему, мы заключаем, что вообще моральный мазохизм рассказчика есть результат отчаяния, его безвыходной общественной и философской ситуации. Он сам "во всем виноват", "без вины виноват и, так сказать, по законам природы". Виноват потому, что сознает бесполезность великодушия (если бы оно у него было). Он не сумел бы и отомстить за пощечину, если б даже и мог. Но почему он не решился бы отомстить?

Ответу на этот вопрос он посвящает третью главу исповеди. Он рассуждает о чувстве мести у "непосредственных людей и деятелей", и здесь у него впервые появляется символ "стены", т.е. необходимости. "Перед стеной такие господа... искренно пасуют. Для них стена - не отвод, как, например, для нас, людей думающих... не предлог воротиться с дороги, предлог, в который наш брат обыкновенно и сам не верит, но которому всегда очень рад. Нет, они пасуют со всей искренностью. Стена имеет для них что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное, пожалуй, даже что-то мистическое..." (стр. 139).

Эти парадоксальные эпитеты Достоевского весьма точны: речь идет о механическом детерминизме, в котором необходимость превращается в фатум, успокаивает совесть столкнувшегося с ней человека, нравственно разрешает его и освобождает от моральной ответственности. Да, "стена" фаталистического детерминизма имеет, пожалуй, мистический смысл. Но рассказчик заявляет, что не верит в это оправдание людей, складывающих оружие перед "стеной" и успокаивающихся на невозможности продолжать борьбу. Для него самого это лишь "предлог воротиться с дороги".

Усиленно сознающий, "ретортный человек", это искусственное создание "отвлеченной" жизни великого города, пасует перед своим "антитезом" — непосредственным деятелем. Этот гомункулюс пасует вообще перед действием, считая себя не человеком, а мышью (позже появляется выражение "подпольная мышь"). Несчастная усиленно сознающая мышь не способна к прямой мести, ибо живет не чувством, а рефлексией; усиленное сознание парализует ее волю, "поневоле кругом нее набирается какая-то роковая бурда, какая-то вонючая грязь, состоящая из ее сомнений, волнений и, наконец, из плевок, сыплющихся на нее от непосредственных деятелей, предстоящих торжественно кругом в виде судей и диктаторов и хохочущих над нею во всю свою здоровую глотку" (стр. 140). Яростная экспрессия этого пассажа прямо порождает языковые крайности, как, например, невозможное и чисто "достоевское" словосочетание "роковая бурда", напоминающее некоторые строки Державина ошеломляющим сопоставлением высшего поэтического стиля с вульгарным, даже бранным лексиконом.

Эта экспрессия одушевляет и развертывает сравнение сознающего человека с мышью, которой "остается махнуть на все своей лапкой и с улыбкой напускного презрения, которому и сама она не верит, постыдно проскользнуть в свою щелочку. Там, в своем мерачом, вонючем подполье"... (стр.140). Здесь появляется слово "подполье" в значении: прибежище неспособного к живой жизни человека из реторты.

Итак, усиленное сознание парализует волю и заставляет отказаться от действия, например, мести за пощечину. Пощечина служит здесь символом не социального оскорбления, а всякого внешнего побуждения к действию. Проскользнув в свое подполье, убежав от действия, ретортный человек "погружается в холодную, ядовитую и, главное, вековечную злость" (стр.140-141). "Но именно вот в этом холодном, омерзительном полуотчаянии, полувере, в этом сознательном погребении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь, во всей этой лихорадке колебаний... и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил". (стр.141). Здесь мы находим очень важные отговорки: отчаяние подпольного человека неполно, это "полуотчаяние, полувера", и безвыходность его положения "отчасти сомнительна", т.е. выход все-таки где-то есть. Не будем пока затрагивать этот предмет; нужно лишь заметить, что в характеристике, приведенной нами, выступает та идея недоскональности, о которой мы говорили в предыдущей главе в связи с письмом к Страхову от 18 сентября 1863 года:

"я беру... человека во всем недоконченного". Недоконченный человек не может ни отомстить, ни простить и скрывает яд холодной злобы под улыбкой напускного презрения, наслаждаясь собственной низостью, создавая в своем "всичем подполье" искусственную трагедию, имитацию настоящей жизни, выдумывая переживания, не требующие претворения в дело. И при этом он еще гордится и возвеличивается перед непосредственными деятелями, ибо они смиряются "перед невозможностью", а он - нет.

"Невозможность - значит каменная стена? Какая каменная стена? Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук, математика". (стр.142). Лягнув мимоходом эволюционную теорию Дарвина и утилитарную этику Бентама, подпольный парадоксалист переходит к сути дела. Он издевательски осмеивает самую Необходимость, символизированную в образах каменной стены и математической аксиомы. Он отказывается принимать законы природы, как они есть, ибо баталистический детерминизм унижаетелен и аморален.

"Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены либо, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило" (стр.142). Но что же он может предложить взамен примирения с необходимостью? Он и сам понимает, что предложить не может ничего, кроме чувства боли:

"То ли дело все понимать, все сознать, все невозможности и каменные стены; не примиряться ни с одной из этих невозможностей и каменных стен, если вам мерзает примиряться; дойти путем самых неизбежных логических комбинаций до самых отвратительных заключений на вечную тему о том, что даже и в каменной-то стене как будто чем-то сам виноват, хотя опять-таки, до ясности очевидно, что вовсе не виноват, и вследствие этого, молча и бессильно скрежеща зубами, сладострастно замереть в инерции, мечтая о том, что даже и злиться, выходит, тебе не из юго; что предмета не находится, а может быть, и иногда не найдется, что тут подмен, подтасовка, шулерство, что тут просто бурда..., но, несмотря на все эти неизвестности и подтасовки, у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит!" (стр. 143).

Завершение этой лихорадочной тирады неожиданно серьезно. При раздвоении сознания подпольного человека, при конфликте разума и морали, возникает черное пятно, провал: зло совершается необходимо, злиться не на кого, каменная стена необходимости снимает с человека ответственность, никто не виноват, протест оскорбленного не имеет адресата. Но ведь протест не может оставаться неизлитым, и запертый в мышиную нору человек отказывается согласиться со своим собственным разумом, не желает примириться с его выводами относительно стены, испытывает неумолкающую боль - моральное страдание. Он наслаждается этой болью, наслаждается высоким сознанием активной разума и морали. Если у него "все-таки болит", значит он более человек, чем непосредственный деятель,

которого он несколько выше сравнивает с быком и даже надеется рогами. Большая совесть возвышает жалкого риторного человека над его здоровым и самодобрым противником, который с тупым фатализмом взирает на каменную стену. Моральное страдание заставляет подпольного человека искать выход. Он лично унижен, лично оскорблен "равнодушной природой": "законы природы постоянно и более всего всю жизнь меня обижали" (стр.145). Так в своем подполье он начинает развивать этическую критику детерминизма и рационализма, созданного эпохой Просвещения. Сначала ничего, кроме чувства боли, но именно эта боль, по замыслу Достоевского, должна разрушить каменные стены. Тайная мысль автора, подспудно бьющаяся в процитированных выше тирадах, есть идея свободы воли.

Но достроит ли подпольный человек свободу? Что он делал для того, чтобы жить свободной? "Сам себе приключенная выдумывал и жизнь сочинял, чтоб жоть как-нибудь да пожить".

"И все от скуки, господа, все от скуки; инерция задала. Ведь прямой, законный, непосредственный плод сознания - это инерция, то есть сознательное слома - руки - сиденье" (стр.145). Парадоксалист вычлдно разматывает бесконечную причинно - следственную цепь и провозглашает, что бесконечность, понимаемая им в смысле гегелевской "дурной бесконечности", является сущностью всякого "сознания и мышления". Усиленно сознающий человек не находит перво-причин для действия. Он не верит ни в справедливость, ни в добродетель. Действовать из злости? Она "могла бы совершенно успешно послужить вместо первоначальной причины именно потому, что она не причина" (стр.146).

Но у него и злости нет, его злость "вследствие этих проклятых законов сознания" подвергается химическому разложению. "Смотришь, - предмет улетучивается, резоны испаряются, виновник не отыскивается, обида становится не обидой, а фатумом..." (стр.146). Разум разлагает и злобу; всю жизнь подпольный человек "ничего не мог ни начать, ни окончить" (стр.147). Опять идея недоконченности, бесцельного топтания на месте - перед распутием, отказ от принятия решения и от действительного участия в жизни.

И все же этот человек считает себя свободным, ищет свою свободу, никак на нее не надыхнется и не променяет ее ни на какие блага в мире. Свобода воли - единственное, что возвышает человека над мертвым царством разума и необходимости, такова мысль подпольного человека. Он осмеивает теорию разумного эгоизма, согласно которой правильно понимающий свои выгоды человек будет по необходимости творить добро. Он противопоставляет ей "миллионы фактов", когда люди, отбросив свои выгоды, бросались в риск и неизвестность, упрямо отыскивая в потемках и пробивая другую, трудную, нелегкую дорогу. Человеческая выгода "иной раз" может состоять в том, чтобы пожелать себе невыгодного. "... Смейтесь, господа, но только отвечайте: совершенно ли верно сосчитаны выгоды человеческие? Нет ли таких, которые не только не уложились, но и не могут уложиться ни в какую классификацию?" (стр.149). И он с торжеством показывает воображаемым оппонентам "самую выгодную выгоду", которую любители рода человеческого забыли вписать в свой реестр: это "свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хо-

ка бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумашествия". Свободная воля, каприз и фантазия не желают знать никаких выгод, законов природы и разумных доводов, и от них "все системы и теории постоянно разлетаются к черту". И с чего это мудрецы вообразили, что человеку надо "какого-то нормально-го, какого-то добродетельного... благоразумно выгодного хотенья"? "Человеку надо - одного только самостоятельного хотенья" (стр.153). Иначе говоря, воля не является ни разумной, ни необходимо стремящейся к добру.

Но подчинить волю разуму - на это он не согласен. "Рассудок... удовлетворяет только рассудочной способности человека (...), то есть какой-нибудь одной двадцатой доли всей моей способности жить". "Рассудок знает только то, что успел узнать... а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно ..." (стр.155). Жизнь, ограниченная только рассудком, это не жизнь, а одно лишь "извлечение квадратного корня", воля есть проявление всей жизни, и с ней мы имеем "зачастую дрянцо, но все-таки жизнь" (стр.155). И он упорно прославляет каприз, который "сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность" (стр.156).

Человек феноменально неблагодарен, и его воля по самой человеческой природе не совпадает с разумом.

Итак, в изложенных выше восьми главах "Подполья" главную идею можно определить как парадокс о свободе воли и разумной необходимости. При всей разветвленности полемики подпольного человека против метафизического материализма и утилитарной морали, основное в этой полемике -

утверждение иррациональной природы человека и непринятие каких бы то ни было внешних факторов, детерминирующих личность человека. Не отрицание этих факторов, а именно нежелание согласиться с ними, нежелание позволить им детерминировать собственную личность рассказчика. Эта парадоксальная позиция не знакома традиционной философии: "да, законы природы обязательны для всех, но я не желая им подчиняться". В этом нежелании подчиняться "природе" выступает бунт индивидуальной воли против исторической необходимости: это и есть главный смысл "подполья".

По мнению парадоксалиста, история бессмысленна, кровь людей во все исторические эпохи льется, как шампанское, и никакого прогресса не существует. Социалистический общественный идеал означает принудительную сс-тавку в беспредельности человеческого развития, он предполагает гармонизацию частных интересов путем их разумного осмысления и ограничения. На это подпольный человек отвечает, что свободная воля принципиально не поддается разумному осмыслению, уходит из-под власти разума, в конце концов недоступна ему. Он выделяет ее из мира необходимости, исключает из причинно-следственной цепи. С другой стороны, подпольный человек не признает права разума ограничивать волю. Может быть, неограниченная свобода воли вплоть до самоистребления только и дает личности ощущение человеческого достоинства. Разум, этот верховный математик, исчисляющий выгоды и невыгоды, составляет лишь часть человеческой личности.

Разумом жить нельзя, человек живет всем своим существом, включая и немотивированный волевой акт.

Критика просветительской философии ведется в основном с этических позиций. Подпольный человек не может даже вносить мысль о превосходстве законов истории над его волей. Эта мысль для него отравительна, это предположение унижает его. Покориться "фатуму" (слово произнесено самим рассказчиком) - значит предать свое человеческое "я", поступить безнравственно.

Загнанный в подполье непрерывным давлением тупой и тошнотливой действительности, он тщится сохранить свое достоинство в иллюзорной независимости от нее. Демонстративный отказ от человеческого общежития - единственное проявление его свободы. Оскорбленное самолюбие парадоксалиста не исцелить будущим благополучием, он требует немедленного и абсолютного возмездия: все или ничего. Если это неразумно - тем хуже для разума! Он предпочтет сойти с ума, лишь бы не примириться с необходимостью. Это восстание против Гегелевского об"ективного идеализма отчасти в терминах самой гегелевской философии.

Если Гегель утверждал, что развитие мира и сознания завершено, то и утопический социализм считает, что с осуществлением утопии история людей достигает своей цели: "хрустальный дворец" будущего - цель и предел развития человечества (именно это утверждал, например, автор популярного "Путешествия в Икарию" Этьен Кабе).

этот взгляд вызывает у подпольного человека резкое возражение. "... Человек существо легкомысленное и неблагоприятное и, может быть, подобно шахматному игроку, любит только один процесс достижения цели, а не самую цель. И кто знает (поручиться нельзя), может быть, что и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой беспрерывности процесса достижения, иначе сказать - в самой жизни, а не собственно в цели, которая, разумеется, должна быть не что иное, как дважды два четыре, то есть формула, а ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господя, а начало смерти" (стр.160). Иными словами, всякая остановка в развитии означает смерть; любое общественное устройство - не самоцель, а ступень в бесконечном движении человечества, и цель последнего, а следовательно и смысл индивидуального существования остаются великим "может быть", неприсутственным для лобовых атак разума. Аналогичные мысли впоследствии высказывал Достоевский уже от своего лица в январском выпуске "Дневника писателя" за 1876 год (глава IV, "Спиритизм").

В этом месте следует отметить, что, согласно философии марксизма, коммунистический общественный идеал не есть ни самоцель, ни остановка в бесконечном развитии человечества. Конечная цель революционного движения рассматривается марксистами не как цель и завершение истории, а как переход в "царство свободы"; что касается роли разума, то он, по марксистскому пониманию, отнюдь не предписывает человечеству целей: историей управляют объективные законы, и обладание ими означает не что иное, как

приведение разумной деятельности людей в соответствие с независимой от нее исторической необходимостью.

Совершенно иной была философская ситуация первой половины XIX века. Для философии эпохи Просвещения характерны гордость и упоение собственной силой. Это объясняется не столько успехами естественных наук (ученые верили, что они близки к разгадке последних тайн бытия), сколько бессознательным чувством всемирноисторической победы: торжества разума над мраком заблуждений, справедливости над произволом, победы буржуазии над феодализмом. Люди верили, что мир пересоздается на основе разума, что великие идеи Просвещения одеваются в камень и железо.

К 1864 году они уже оделись: бедствия нового класса пролетариев, банкиры на ступенях тронов, бийня в Сент-Антуанском предместье и сипай, привязанные к жерлам пушек, — таким оказалось "царство разума". Энгельс назвал буржуазное общество "вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей" ¹⁾. Революция 1848 года и ее страшные итоги ознаменовали собой полную моральную катастрофу буржуазии, ее гуманизма, ее рационалистической философии. На смену гордости философии XVIII века пришли ужас, отвращение к разуму и предчувствие новых катастроф: достаточно привести в пример поэзию Бодлера или философию Шопенгауэра. Ирачное сознание катастрофы разума было свойственно и Достоевскому. Однако, опираясь на интуитивное понимание исторического под~~ьма~~ России, он преодолел глубокий пессимизм европейской мысли; вера в русский народ послужила ему основой для нового, хотя и весьма противоречивого утверждения жизни.

1) Энгельс, "Анти-Дюринг", 1957, стр. 241.

В процессе идейной эволюции писателя отрицание веры в разум приняло крайнюю форму возмущения против бесстыдства рационалистической философии, которая к тому времени превратилась в оправдание буржуазного общества. Не располагая средствами философской критики фаталистического детерминизма или рационалистической теории прогресса, он поднял против них знамя этического бунта, нашедшего яркое выражение в "Зимних заметках о летних впечатлениях" и "Записках из подполья". Таким образом, подпольный человек выражает мысли своего создателя именно в той части исповеди, где разворачивается критика рационализма Просвещения и гегелевской философии в форме моральной дискредитации этих систем. Совершенно прав Б. Бурсов, говоря: "Это было... такое подполье в котором человек хотя и ожесточался против людей и самого себя, даже клеветал на других и на себя, тем не менее стоял лицом к лицу с целым миром, со всей человеческой историей, требовал восстановления правды на земле, не зная новых путей к правде, а все старье отвергая" ¹⁾.

"Все старье отвергая..." Подпольный человек выступает против метафизического материализма, против немецкого идеализма (особенно гегелевского), но сам он остается пленником метафизических понятий и представлений, он сам рассматривает необходимость метафизически. Аргументация его критики бессильна против диалектического материализма, так как он не предвосхищает символической правды марксовской критики идеализма. Уничтожение идеализма

1) "Достоевский и модернизм", "Звезда", 1965, № 8, стр. 185.

Что представляло собой русское Просвещение? Задачей освободительного движения была буржуазно-демократическая революция, и потому буржуазная просветительская философия сохраняла для России, в отличие от Западной Европы, величайшее значение. Достоевский, выступая против этой философии именно в силу ее буржуазности, распространил на Россию исторический опыт Запада.

Но конечные устремления русского авангарда намного превосходили буржуазно-демократические идеи движения. Внутренне сознавая странную близость своего идеала к социалистической утопии ¹⁾, Достоевский с тем большею ревностью настаивал на "материальном", ~~материальном~~, буржуазном характере социализма Чернышевского. Поскольку последний не до конца преодолел буржуазную ограниченность своей философии, Достоевский оказывался прав в деталях, но не прав в главном. Его критика идей Чернышевского была критикой "справа", с консервативных позиций.

Это не значит, что она была целиком и полностью ложной. Возьмем такой пример. "Хрустальный дворец", с его законченностью и абсолютной гармонией, противоречит идее бесконечности развития, и Достоевский ~~справедливо~~ усматривает в картине "социалистического рая" предположение о прекращении истории.

¹⁾ Эту близость засвидетельствовал один из главных идейных врагов писателя — М. Е. Салтыков-Щедрин (Полное собр. соч., Госполитиздат, т. Уш, М., 1941, стр. 438).

Представление о будущем счастливом обществе без противоречий и борьбы совершенно чуждо марксизму, который предполагает, что развитие бесклассового общества будет совершаться путем борьбы противоположных тенденций и взглядов. Таким образом, мысль Достоевского о неизбежных противоречиях в жизни людей, высказываемая подпольным человеком, совершенно справедлива.

Но эта верная мысль облекается парадоксалистом в форму манерно-иронической апологии страдания. "Страдание, например, в водевилях не допускается... В хрустальном дворце оно и немислимо: страдание есть сомнение, есть отрицание, а что за хрустальный дворец, в котором можно усумниться? А между тем я уверен, что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание — да ведь это единственная причина сознания. Я хоть и доложил вначале, что сознание, по-моему, есть величайшее для человека несчастье, но я знаю, что человек его любит и не променяет ни на какие удовлетворения". (стр. 161-162). Здесь, между прочим, поражает язвительное сопоставление двух совершенно несопоставимых вещей: водевиля и "хрустального дворца". Достоевский в лихорадочной поспешности подпольной исповеди не развивает, отбрасывает это странное сопоставление, однако недосказанная мысль проясняется самим контекстом: душа художника восстает против блаженного, совершительного покоя утопии с точки зрения трагического мировосприятия.

Развитие человечества - не водевиль, а трагедия, и страдание в той или иной форме неотделимо от истории. Такова мысль Достоевского, и апологию страдания, если отбросить на момент желчно-полемические крайности подпольного человека, можно расшифровать как утверждение вечного трагизма человеческой истории.

Но самое интересное - это то, что содержится в 4 главе "Подполья" и что обычно не отмечается исследователями. Подпольный человек совершает здесь сенсационное сафто мортале, не замечаемое порой лишь из-за чрезмерной темноты стиля. Он до сих пор только нападал на "хрустальное здание", только доказывал, что в нем человек превратился в фортепианную клавишу или штифтик органного вала, но в 1-й главе в голосе парадоксалиста внезапно появляются новые нотки. Из его взаимозаменяющихся сравнений мы начинаем понимать, что, собственно говоря, "хрустальный дворец" - это его собственный идеал. Но проект всеобщего благоденствия со строгим уравнением потребностей людей (так он интерпретирует утопический социализм, и не вполне безосновательно) подпольный человек сравнивает то с "муравейником", то с "курытником", то с "капитальным домом". Это, по его мнению, не настоящий "хрустальный дворец", это компромисс, а подпольный человек не желает идти на компромиссы. "Ну, перемените, прельстите меня другим, дайте мне другой идеал. А покамест я уж не приму курятника за дворец" (стр. 162). У далее он говорит о "хрустальном здании", что оно "существует в моих

желаниях", более того - это венец его желаний.

"Я не приду за венец желаний моих - капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет и на всякий случай с зубным врачом Бегенгеймом на вывеске" (стр.160). Смысл этого развернутого сравнения в том, что до сих пор все "любители рода человеческого" предлагали только уютный, буржуазно-благополучный социализм, с материальными заботами о бедных и с разрешением экономических проблем, спрашивая за это непомерно высокую цену - прекращение безграничных стремлений и поисков человека. Но эта страстная инвектива вовсе не значит, что подпольный человек вообще не желает лучшего устройства человеческого общества.

"А покамест я еще живу и желаю, - отсохни у меня рука, коль я хоть один кирпичик на такой капитальный дом принесу! Не смотрите на то, что я давече сам хрустальное здание отверг единственно по той причине, что его нельзя будет языком подражать. Я это говорил вовсе не потому, что у^м так люблю мой язык выставлять. Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится". Максимум своих требований он обосновывает собственной природой: "Какое мне дело до того, что так невозможно устроить и что надо довольствоваться квартирами. Зачем же я устроен с такими желаниями? Неужели ж я для того только и устроен, чтоб дойти до заключения, что все мое устройство одно надувание? Неужели в этом вся цель? Не верю" (стр.163).

Здесь нет никакого "диалогического разложения".

(Выражение М.М.Бахтина). Мысль подпольного человека обрывается категорическим "не верю". И еще любопытно промелькнувшее здесь слово "цель". Имеется в виду уже не цель жизни человечества, имманентно ему присущая, а цель определенного устройства человеческой личности, цель, которую имел некий устроитель, называемый у Ванга "Виновником природы". Но процитированный пассаж прерван в силу внешних обстоятельств: X главу, которую Достоевский считал "самой главной", наполовину уничтожила цензура.

Вот что писал об этом сам автор, получив в Москве первую книжку "Эпохи" со своим "Подпольем": "... Уж лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как оно есть, т.е. надерганными фразами и противоречия самой себе. Но что же делать ⁴ Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду - то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа - то запрещено" ¹⁾. (Письмо к М.М.Достоевскому от 26 марта 1864 года).

Итак, из безвыходного положения подпольного человека вытекала "потребность веры и Христа". Первоначальный замысел Достоевского содержал весьма конкретный выход - религиозное обращение. Очень важно, что эта идея соседствовала и, может быть, прямо соединялась с идеей будущего устройства человеческого общества. С большой долей вероятности можно утверждать, что если в "Зимних заметках о летних впечатлениях" Достоевский осторожными штрихами набрасывал свое учение русского этического социализма, то в "Записках из подполья" он намеревался связать настоящее

1) Письма, т. 1, стр. 353.

"хрустальное здание" с религиозно-этическим возрождением униженного и озлобленного человека. В одном из последних выпусков "Дневника писателя" он назвал свой общественный идеал "православным социализмом". Очевидно, он трактовал его как конкретное воплощение пророчества Апокалипсиса о тысячетлетнем царстве божием на земле. Эта теория, конечно, не имеет ничего общего с подлинным социализмом, хотя она отнюдь не чужда, например, учению Сен-Симона. Но при всей своей реакционности, доктрина христианского социализма ~~не имеет ничего общего~~

послужила как бы обоснованием для интуитивной, ничем иным не обоснованной веры Достоевского в будущее России, той самой ⁶⁾ меры, которая питала пламя его вдохновения при создании пяти больших романов.

Высказанное предположение прямо связано с "Записками из подполья". Однако в их наличном тексте за семнадцать лет после первой публикации Достоевский не сделал ни одной поправки. Очевидно, он под влиянием критики охладел к "Запискам", считал их уже "пройденным этапом" ¹⁾, а образ подпольного человека - недостаточно подготовленным для обращения "человеческим материалом". Свою схему религиозного обращения он еще использует в дальнейшем.

1) См. воспоминания В.В.Тимофеевой (Починковской) "Достоевский в воспоминаниях современников", т.2, 1964 г., стр.176.

М.М.Бахтин в своем блестящем анализе "Слова у Достоевского" большое внимание уделяет "слову" подпольного человека. Не соглашаясь с Бахтиным во всей полноте его концепции, мы однако считаем возможным и необходимым опереться на его анализ этого "слова" 1).

Исследователь выделяет как главную ее черту "острую внутреннюю диалогизацию" речи, которая корчится "под влиянием предвосхищаемого чужого слова", "предвосхищенной чужой реакции". Предвосхищение чужих реплик у подпольного человека "стремится к дурной бесконечности", стремится "непрерывно сохранить за собой последнее слово", которое должно выразить "независимость героя от чужого взгляда и слова", его моральную свободу, говоря иными словами, его непризнание чьих-либо прав на моральную оценку его исповеди. "Но именно этим предвосхищением чужой реплики и ответом на нее он снова показывает другому (и себе самому) свою зависимость от него. Он боится, как бы другой не подумал, что он боится его мнения. Но этой болезнью он как раз и показывает свою зависимость от чужого сознания..."

„Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное *perpetuum mobile* его внутренней полемики с другим и с самим собой, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед".

1) М.М.Бахтин, "Проблемы поэтики Достоевского", М., 1963 г., стр.305-318.

Для подпольного человека характерна исключительная зависимость от чужого сознания и вместе с тем крайняя враждебность к нему и неприятие его суда. Отсюда и "нарочитое неблагообразие" в стиле исповеди, рассчитанный цинизм и юродство как своего рода эстетизм наизнанку. Первая часть "Записок из подполья", говорит Бахтин, "это своеобразная лирика, аналогичная лирическому выражению зубной боли".

Подпольный человек, по Бахтину, и не освободился от власти чужого сознания, и не признал над собой этой власти, он озлобленно полемизирует с ней, не в силах ни принять, ни отвергнуть ее. Такой же безвыходный диалог он ведет и с самим собой. Замечательно метким представляется наблюдение Бахтина о том, что подпольный человек "ненавидит свое лицо, ибо и в нем чувствует власть другого над собой". Сходные черты Бахтин усматривает и "в его идеологическом споре": "во всем он ощущает прежде всего чужую волю, предопределяющую его. В аспекте этой чужой воли он воспринимает мировой строй, природу с ее механической необходимостью и общественный строй. Его мысль развивается и строится как мысль лично обиженного мировым строем, лично униженного его слепой необходимостью" (стр.317). Бахтин правильно указывает, что слово героя о себе самом и идеологический спор являются, в сущности, одним словом, которое имеет целью самоопределение, отыскание себя самого.

Перед подпольным человеком стоит дилемма: принятие фатальной необходимости или провозглашение беспредельного эгоцентризма. В первом случае он становится рабом "чужого

сознания", во втором случае — неограниченным повелителем вселенной, презирающим всякое суждение. Но первое для него совершенно непереносимо, тогда как с позиции эгоцентризма он непрерывно соскальзывает и скатывается, создавая в глубине души, что ему невозможно удержаться на этом гребне. Третьего не дано: подвольное мышление антиномично. Он не в силах ни принять, ни отвергнуть власть исторической необходимости. Считая усиленное создание болезнью, он не может от него исцелиться, ибо вся его жизнь заключается только в сознании. Всеми силами своего разума он борется против разума. Унижаемый всем ходом исторического процесса, не находящий никакого спасения своему человеческому достоинству, он необходимо восстаёт против необходимости. В целях свободного самоопределения он отделяется от общества и противопоставляет ему свою личность; но это демонстративное утверждение изолированной и антисоциальной личности нуждается в других людях именно вследствие своей демонстративной природы, оно не может наслаждаться собой в пустоте, оно нуждается в конкретном внешнем выражении, в каком-то жесте. Иначе говоря, самоутверждение вне общества — понятие, не имеющее смысла, как исповедь без слушателя. Социальное выражение антисоциальной позиции есть преступление. "Дурная бесконечность" может взорваться только актом отчаяния, неизбежно направленным против другой человеческой личности: так рождается преступление из "идеи".

Это не выдумка, а об"ективное свидетельство. Мысль Достоевского подтверждает примеры из истории и социологии.

С нею совпадает то, что говорит о преступниках и хулиганах Горький в "Заметках о меществе". Социальная противоречивость мелкого буржуа порождает раздвоенную ~~сущность~~ **сущику**; это раздвоение ведет к патологическому и анти-социальному поведению. Такова картина деградации, но это же раздвоение заложено в буржуазном индивидуализме эпохи восхождения класса. Разве безграничное тщеславие Наполеона не противоречит его столь же безграничному презрению к людям?

Неприхотливый в личных потребностях, он окружал себя азиатской роскошью. Видевший людей насквозь, знавший цену своим приближенным, он с наслаждением выпивал симиам лести. Он расстрелял герцога Энгиенского, но осыпал милостями вернувшихся эмигрантов. Он назвал Австрию "старой шлюхой"; но женился на дочери австрийского императора. Презирая деньги и буржуазную страсть к накопительству, он сделал все, чтобы его подданные могли в безопасности предаваться этой страсти. Внутренний алогизм его действий не раз поражал вдумчивых наблюдателей, ибо великий император буржуазии не был личностью заурядного буржуазного типа. Зачем этому своеобразному циническому философу понадобилось мировое господство? Но в том-то и дело, что колоссальная жадность к жизни убивала в нем всякую рефлексию, безграничная воля к самоутверждению сразу отвергала вопрос: "зачем?" Наполеон вряд ли когда-нибудь задавался вопросом о смысле жизни, во всяком случае до Святой Елены и писания мемуаров.

Эта огромная личность явилась выражением высшего исторического под"ема буржуазии. Подобного под"ема никогда не знала слобая и поздняя русская буржуазия, и ее царству суждено было длиться всего пятьдесят шесть лет. На таком коротком историческом промежутке все противоречия ускоренного капиталистического развития приняли особую острую и подчеркнутую форму. В мире Достоевского "наполеоновская идея" прямо связана с подпольем и вырастает из него; оборванный студент в бесформенной шляпе сравнивает себя с Наполеоном, и это сопоставление, несмотря на кажуущуюся фантастичность, соответствует исторической и психологической правде.

Наполеонизм Раскольникова и чреватое этим наполеонизмом подполье вызывают углубленное внимание Достоевского. По его убеждению, путь к моральному восстановлению задавленной человеческой личности (как это явствует из больших романов) идет через осознание этой задавленности, через противопоставление личности обществу и трагический бунт, приносящий гибель или просветление.

Исследователи согласно отмечают, что уже Макар Девушкин отличается от забытых гоголевских чиновников ярким сознанием своей забитости. Далее степень этого сознания непрерывно возрастает, появляется фигура "мечтателя", интеллигентного "маленького человека", который спасается от действительности в романтическое одиночество мечты. Этот тип полностью вырождается в лице Ивана Петровича, рассказчика "Униженных и оскорбленных". Мечтатель озлобляется, он противопоставляет себя обществу, его сознание освобож-

дается от романтических иллюзий: вся эта буря отчаяния и ненависти заключена в подполье. Бахтин назвал подпольного человека первым героем — идеологом в творчестве Достоевского, но это также и первый сознательный бунтовщик против общества. Следующий этап — бунт перерастает подполье, выходит на поверхность земли; перед нами Раскольников, который является трагическим героем не в меньшей степени, чем герои Шекспира.

Но в "Записках из подполья" отсутствует та страстная сила возмущения, которая так облагораживает в наших глазах Раскольникова. Подпольный человек исторически требует свободы и показывает язык тупой необходимости, но в его требованиях и издевательствах искренность сливается с установкой на эффект. Он не только страдает и унижается, но и хочет поразить читателя своим страданием и самоунижением; не только выражает себя, но и всеми силами искажает себя, искажает свое столь ненавистное заурядно-человеческое лицо. Это великолепно показано Бахтиным. Но исследователь считает невозможным сделать из этого последний вывод и произвести объективное суждение о подпольном человеке, ибо такое суждение противоречит самому духу творчества Достоевского. По нашему мнению, замечательный литературовед все же ошибается: Достоевский не отказывается от собственного суждения, он лишь дает своим героям равный шанс, он включает суждение в их собственное сознание и тем самым дарует им возможность самозащиты.

Однако над своими судьбами они не глупы: ими управляет таинственная сила, и в мире Достоевского только ход событий выражает конечный авторский суд. Но на этом мы остановимся несколько позже. Сейчас попытаемся понять, в чем смысл тех особенностей "слова" подпольного человека, которые с неподражаемым блеском раскрыл М.М.Бахтин.

На наш взгляд, исключительная зависимость от чужого сознания и вместе с тем яростное неприятие его суда должны быть расшифрованы как исключительная внутренняя зависимость от мировой (исторической) необходимости и вместе с тем яростное неприятие ее. Да, подпольный человек издевается над необходимостью, но у него порою вырываются странные прозвонания: "... человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь" (стр. 160). Исповедь подпольного человека строится так, что у читателя создается впечатление страха рассказчика перед жизнью, страха перед свободой, перед выбором, решением и действием. Идеи Достоевского о свободе известны: свобода предполагает величайшую моральную ответственность. „Делая человека ответственным, — писал Достоевский в 1873 г., — христианство тем самым признает и свободу его"¹⁾. Он выступал не против учения о свободе вообще, а против его фаталистического истолкования, против снятия ответственности с человеческой личности. Именно этой ответственности не желает нести подпольный человек: а это значит, что он не хочет и свободы.

Достоевский, как явствует из самой утрированности,

1) Ф.М.Достоевский. Собр. соч. т. 11, М.-Л., 1929, стр. 14. Та же мысль в статье о Жорж Санд, т. 11, стр. 315.

бесконечности внутреннего диалога парадоксалиста, рассматривает его притязания как морально необоснованные. Подпольный человек страшится свободы, который он так яростно и отчасти демагогически **требует**, ибо свобода предполагает ответственность человека за свои поступки. Между тем, вся первая часть "Записок" есть декларация безответственности. Не признавая своей ответственности, т.е. не признавая за **чужим** сознанием права на моральную оценку подполья, он демонстрирует величайший, чисто наполеоновский эгоцентризм. Но каждое слово подпольного человека выдает его страх показаться смешным, т.е. величайшую зависимость от чужой эстетической оценки. Противоречие между этическим и эстетическим составляет эмоциональную доминанту подполья.¹⁾

Апология подполья превращает отчаяние в игру, в предство. Однако любование собственным унижением ≠ не худший ли вид самолюбования? Подпольный человек, этот Нарцисс, покрытый чумными язвами, приходит от бунта к невероятнейшему из примирений - к самодовольству отчаяния, к самоуспокоенности на гноище. Совесть терзает его, борьба никогда не кончается, и он "в очах души своей" с наслаждением созерцает эту борьбу: "кто еще из вас способен на такие мучения"? Не без основания он считает эти мучения свидетельством особой утонченности, возвышенной извращенности интеллекта, сознает ее бесплодность, сознает бессилие и, подобно иным импотентам, гордится этим бессилием. В отношении Достоевского к антигероям боль и сострадание постепенно окрещиваются тончайшим оттенком презрения.

1) "Optimum душевного безобразия" - весьма метко определяет цель подпольного бунта П. Вицилли (Годивник на Софийский университет, историко-филологический факультет, т. XLII, София, 1946, стр. 32)

Подпольный бунт переходит из этического плана в эстетический. Демонстративный, нарочитый характер самоутверждения подпольного человека диктует ему преувеличенно циничный, вызывающий тон. Это цинизм отчаяния, но, тем не менее, это цинизм демонстративный, показной. Путем вызывающе подлых поступков в жизни и путем самого вызова, брошенного читателю в исповеди, подпольный человек стремится к эстетизации бунта. Сам факт исповеди с ее специфическим "нецеломудрием" имеет эстетическое значение. Подпольный человек превращает бунт в игру.

Если бы "Преступление и наказание" открывалось ~~было бы~~ трактатом Раскольникова о праве гениев на преступление, а далее шли бы признания в мелких кражах, то мы получили бы второй вариант "Подполья". Но муки Раскольникова неизмеримо серьезнее, в его поведении выражается вся глубина его отчаяния. В "Записках из подполья" главным деянием парадоксалиста является сам парадокс - первая часть повести. Между его образом и образом Раскольникова существует тесная связь, но эти образы весьма неравноценны.

Противоречие исповеди подпольного человека заключается в том, что он требует полной свободы воли, с ненавистью отвергает необходимость, но (в отличие от Раскольникова) не пытается претворить свою философию в действие; он отвергает всякую ответственность и потому не способен на принятие морально обязывающего решения. Он парализован, обречен на бездействие, он не способен на реальную свободу (в том смысле этого слова, какой придает ему Достоевский).

Подпольный бунт переходит из этического плана в эстетический. Демонстративный, нарочитый характер самоутверждения подпольного человека диктует ему преувеличенно циничный, вызывающий тон. Это цинизм отчаяния, но, тем не менее, это цинизм демонстративный, покаянный. Путем вызывающе подлых поступков в жизни и путем самого вызова, брошенного читателю в исповеди, подпольный человек стремится к эстетизации бунта. Сам факт исповеди с ее специфическим "нецеломудрием" имеет эстетическое значение. Подпольный человек превращает бунт в игру.

Если бы "Преступление и наказание" открывалось ~~бессмысленно~~ трактатом Раскольникова о праве гениев на преступление, а далее шли бы призывания в мелких краках, то мы получили бы второй вариант "Подполья". Но муки Раскольникова неизмеримо серьезнее, в его поведении выражается вся глубина его отчаяния. В "Записках из подполья" главным деянием парадоксалиста является сам парадокс - первая часть повести. Между его образом и образом Раскольникова существует тесная связь, но эти образы весьма неравноценны.

Д противоречие исповеди подпольного человека заключается в том, что он требует полной свободы воли, с ненавистью отвергает необходимость, но (в отличие от Раскольникова) не пытается претворить свою философию в действие; от отвергает всякую ответственность и потому не способен на принятие морально обязывающего решения. Он парализован, обречен на бездействие, он не способен на реальную свободу (в том смысле этого слова, какой придает ему Достоевский).

Посредством исповеди достигается эстетизация непосредственного возмущения, разрядка реального бунта в области фиктивной.

Эти заключения подтверждаются анализом второй части "Записок из подполья", без которого невозможна правильная оценка исповеди и образа подпольного человека. Отношение Достоевского к нему проявляется во второй части более полно.

В.

В первой части "Записок из подполья" тончайшая ирония Достоевского сказывается именно в чрезмерности, в утрированности декларации антигероя. В XI главе первой части на миг обнажается отношение автора: "Бру, потому что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!" (стр. 164). Но этот проблеск серьезности мгновенно затухает новой "лазейкой", новой серией взаимно опровергающихся оговорок — рассказчик возвращается в "дурную бесконечность", и порочный круг замыкается.

Во второй части ("По поводу мокрого снега") ошутимо увеличивается дистанция между автором и рассказчиком. Это объясняется ее сюжетностью. Сколь бы полифонично ни было искусство Достоевского, сюжет остается высшим выражением авторской воли. В исповеди не достает собственно искусства, она чрезмерно публицистична. Синтез нового метода не завершен, и первая часть относится во второй почти так же, как философия Раскольникова — к

сюжету "Преступления и наказания". То, что в романе органически слито, в повести разделено.

Композиция второй части носит такой же циклический, "бесконечный" характер, как и движение мысли в исповеди. Никакого "приговора" нет, и все же главная мысль автора поддается прочтению. Боальшем для сравнения последний роман Достоевского. Философия Ивана не находит в романе никакого опровержения, и его пламенный бунт справедливо считают пиком духовного напряжения в этой удивительной книге. Однако Достоевский знает, что порождаемый этим бунтом моральный хаос губителен для человека. И автор опровергает философию героя не другой философией, а "жизнью", т.е. всем ходом событий в той созданной им "модели мира", где неслышимые голоса высказываются с полной свободой и авторская воля властвует лишь над судьбами героев. Роман для Достоевского — философский эксперимент, где проверяется "на прочность" противоположные идеи. Какой голос прав, он не знает, но зато отлично знает, что произойдет с тем или иным голосом при воплощении в жизнь. Достоевский — художник новой эры, в которой идеология приобретает по новому опасное значение, идеи прямо вторгаются в жизнь, а теоремы проверяются на черепах старух.

В романах Достоевского теории не обсуждаются, а переживаются. В "Записках из подполья" это имеет несколько специфическое отличие: повесть "По поводу мокрого снега" является одновременно своеобразной параллелью к "Подполью" (как таковая она выполняет иллюстративную, поясняющую функцию) и экспериментом в вышеуказанном смысле слова. Двойная направленность второй части утяжеляет ее,

делает несколько громоздкой. Двойственной задаче соответствуют два основных эпизода: скандал в "Hôtel de Paris" и история с Лизой. Второй эпизод, как признают все исследователи, образует ядро повести. Он имеет преобладающее значение, так как является собственно экспериментом, опровержением.

Приступая ко второй части "Записок", Достоевский сразу задает обертон в пресловутом эпиграфе: "Когда из мрака заблужденья..." Обертон задается иронической подачей эпиграфа: резко обрывающим многоточием, издевательской строчкой "и т.д., и т.д." и насмешливой, пренебрежительной ссылкой — "Из поэзии Н.А. Некрасова". Это стихотворение Некрасова, написанное в 1846 году, было символом веры двух поколений демократов: над ним плакал Белинский, его декламировали петрашевцы и не раз пытались воплотить в жизнь шестидесятники, в том числе сам Добролюбов, друг Достоевского Аполлон Григорьев и сотрудник "Времени" Петр Горский. В стихотворении Некрасова выразилась вера в добрую природу человека, в разумное понимание, в "горячее слово убежденья". Но этот гуманизм был ограничен: известная сентиментальность стихотворения, торжественно-примиряющее чувство свидетельствует о непонимании подлинных размеров зла. Достоевского трагедия женщины в мире капитала волновала не менее, чем Гого, и нет оснований считать, что он осмеивает гуманистический порыв поэта. Но ему претит ¹⁾наивный рационализм стихотворения, он смотрит на спасение падших женщин путем лич-

1) По некоторым свидетельствам, "Когда из мрака заблужденья" принадлежало к числу любимых стихотворений Достоевского.

ного подвига как на лечение раковой опухоли свинцовыми примочками. Достоевский видит сентиментализацию действительности в этом стихотворении и воспринимает эту сентиментализацию как бальшь. Напомним, что речь идет об одном из ранних стихотворений Некрасова; в нем совершенно отсутствует чувство трагизма, которое в представлении Достоевского неотделимо от социального зла.

Этот трагизм нарастает на протяжении всей второй части "Записок из подполья". Первая глава ее содержит экспозицию сюжета и пространный самоанализ, перебра-
сывающий мост между второй и первой частью. Сразу же возникают поясняющие мотивы, вскрывающие с новой точки зрения психологию исповеди:

"Развитой и порядочный человек не может быть тщеславен без неограниченной требовательности к себе самому и не презирая себя в иные минуты до ненависти" (стр. 168-169). "До болезни тоже боялся я быть смешным..." (стр. 169). "Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб. Это — нормальное его состояние" (стр. 169).

Перед нами разворачивается обширная переключка мотивов и образов между первой и второй частью. Например, приведенное нами определение "трус и раб" переключается с утверждением в первой части, что умный человек девятнадцатого столетия должен быть "существом бесхарактерным" (стр. 135). Совпадает интереснейшая внешняя деталь: подпольный человек еще в первой части упоминал, что

никогда не мог смотреть людям в глаза, и это же повторяется в первой главе второй части (многие мемуаристы рассказывают о пронзительном, трудно переносимом взгляде самого Достоевского). Пространный анализ "необыкновенной многосторонности", цинического романтизма русских "широких натур" (1 глава второй части) звучит как эхо психологической карикатуры "лентяя", всю жизнь со слезой умиления пьющего за "прекрасное и высокое" (VI глава первой части). Эта переключка мотивов имеет одну важную особенность: все повторяющиеся идеи, мотивы, детали, органически слиты с иным контекстом, сописанием предшествующей жизни и общественной ситуации подпольного человека. В первой части мы имели дело с "лирикой зубной боли", во второй эта самая "зубная боль" в душе подпольного человека описывается в определенной временной последовательности и определенной среде. Перед нами - явная попытка Достоевского создать социально-психологическую детерминацию "лирической" исповеди.

Эстетизация протеста предельно обнажается Достоевским в эпизоде с "десятиверковым" офицером. После того, как последний в бильярдной молча "переставил" расквашенку, парадоксалист чувствует злобу и смущение. "Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, литературную!" (стр. 173, выделено Достоевским). Но выразить протест он не смеет - не из трусости, а из панического страха оказаться смешным. Парадоксалист - раб собственной иронии.

Бывающе самораоблачаясь в своей испорченности, он может облечься в неуязвимую броню "дурной" бесконечности". Но в повседневной жизни он не может ожидать от окружающих того эстетического понимания, которого требует от читателя. Огромный, грубый солдафон просто не поймет изысканной поэзии своего неожиданного оппонента. Подпольному человеку непременно нужно, чтобы до окружающих дошел эстетизм его поэзии. Поэтому и его месье офицеру неизбежно выливается в литературную форму: сначала в "абличительную повесть" с приправой из клеветы, которую он посылает в "Отечественные записки", а затем - другая крайность - в "прекрасное, привлекательное письмо" с намеком на дуэль, которое он вовсе не отсыздает.

Здесь Достоевский повторяет одну из ситуаций романа "Униженные и оскорбленные". Когда Ижменев задумывает дуэль с князем Балковским, Иван Петрович его отговаривает, указывая, что князь не примет вызова: "...вы будете совершенно осмеяны". Ижменев шокирован, его дворянская гордость возмущена. Через некоторое время, после нового оскорбления, он идет князю яростный картель и получает издевательски - вежливый отказ. Возбешенный старик бросается искать врага по всему Петербургу, но он не может даже увидеть князя: его хватают зазеки на лестнице, передают полиции, полицейские отводят его в часть и т.д. В этой картине детально обрисована механика неравенства. В "Записках из подполья" и мотив дуэли, и бесчисленные отомстить за унижение повторяют ситуацию "Ижменев - Балковский" в гиперболически заостренной и почти символической форме: огромный офицер - воплощение грубой силы, а

"низенький, истощенный" чиновник, подпольный герой, - образ бессильной ярости. Но если гордый старик Ижменев после отсидки в части заболел от унижения, то подпольный человек сознает свое бессилие с самого начала, и его болезнь - хроническая. Тупая сила офицера так же фатальна, как "стена" мирной необходимости. В мире Достоевского такие сопоставления совершенно правомерны.

Но ведь подпольный человек в своей исповеди не желал признавать "стену". Он не желает признавать и превосходство десятивершкового офицера. Бунт против необходимости в эпизодах выливается в заранее обдуманый и тщательно отрепетированный символический жест: подпольный человек толкает офицера на Невском проспекте. "Я не уступил ни вершка и провел мимо совершенно на равной ноге! Он даже и не оглянулся и сделал вид, что не заметил; но он только вид сделал, я уверен в этом. Я до сих пор в этом уверен! Разумеется, мне досталось больше; он был сильнее, но не в том было дело. Дело было в том, что я достиг цели, поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной социальной ноге" (стр. 179). В этом изложении рассказчик, безусловно, иронизирует над самим собой, но оставляет громадную "лазейку": он внушает читателю мысль, что офицер в столкновении на Невском спасовал перед вызовом "штафирки". Но на эту мысль с "лазейкой" наслаивается ирония самого Достоевского: многочисленные повторы - перестановки, утрирующие повторы, до крайности уродливые "достоевизмы", т.е. экспрессивно-дефор-

мированные, "наочитые" обороты (напр., "на рваной социальной ноге"), вызваны не родством рассказчика, а иронией автора. Достоевский дает читателю понять, что офицер действительно не заметил антигероя. Кажется, это понимает и сам антигерой, но не хочет себе в этом сознаваться; это явствует из самоубеждающего повтора: "... я уверен в этом. Я до сих пор в этом уверен!" Здесь у Достоевского скрыто двойное дно, и его ирония дублирует притворную иронию рассказчика.

Изумительно заканчивается 1 глава второй части: "Офицера потом куда-то перевели... Что-то он теперь, мой голубчик? Кого давит? (стр.179). В этом "голубчике" слышится мнимое превосходство над тупой силой и тщеславное удовлетворение иллюзорной мстью. Если в первой части красноречиво провозглашается бунт против необходимости, против давящей внешней силы, то во второй части эпизод с офицером дает конкретно-образную расшировку бунта: закрыв глаза, страшным усилием воли бунтовщик заставлял себя толкнуть на Невском обидчика, эту силу, давящую уже в буквальном смысле. Свойственная Достоевскому сюжетная и образная инсценировка борьбы идей здесь имеет совершенно явный пародирующий характер.

В последующих главах пародирующее снижение па-
радоксалиста продолжается Достоевским параллельно с
нагнетанием трагизма. В результате мучительное напряже-
ние непрерывно растет. Подпольный человек сам первый
осмеивает эстетский характер своих мечтаний о "высоком
и прекрасном": "Все... оканчивалось ленивым и уподобительным
переходом к искусству, то есть к прекрасным формам бытия,

совсем готовым, сильно украденным у поэтов и роман-истов..." (стр.180-181). Но далее следует оправдание этих мечтаний, взаимно опрокидывающиеся оговорки цепляются одна за другую. "И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе недурно составлено... А, впрочем, вы правы; действительно и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее, то, что я делаю теперь это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь: все будет одно другого подлее..." (стр.181). Бахтин цитирует этот пассаж как пример дурной бесконечности, безысходного *perpetuum mobile* диалогизированного самосознания. Но сквозь это самосознание с оглядкой прокрадывается, пролезает, пробиивается тайная претензия на высшую серьезность, претензия на трагизм. Сам Достоевский считает "подполье" положением трагическим, как и положение иных униженных и оскорбленных в его романах, но претензия подпольного человека сделать осознание этого трагизма средством самоутверждения содержит в себе комическую черту: тщеславие, выражающееся столь ничтожно, позорит реальную трагедию, снижает подлинную серьезность положения. Дурная бесконечность подполья не только трагична, но и смешна. Авторское отношение исполнено гигантского внутреннего напряжения благодаря скрывающимся в авторе противоречиям: глубокое сострадание - и беспощадное осуждение, боль - и ирония. Подполье как жизненная позиция в высшей степени чуждо Достоевскому, изображающему его трагикомически.

Этим отношением определяется и вся сцена в "Hôtel de Paris", т.е. эпизод с проводами Зверкова. Психологический подтекст эпизода - очередная судорожная попытка парадоксалиста любой ценой достигнуть эстетизированного самоутверждения, навязать свою личность другим. "Большие трех месяцев я никак не в состоянии был сразу мечтать и начинать ощущать непреодолимую потребность ринуться в общество" (стр.181). Несмотря на иронию по отношению к самому себе, рассказчик дает замечательно верное об"яснение этой "непреодолимой потребности": она возникала, когда возвышенные мечты его "доходили до такого счастья, что надо было непременно и немедленно обняться с людьми и со всем человечеством; а для этого надо было иметь хоть одного человека в наличности, действительно существующего" (стр.182). Подполье не может существовать без периодических вылазок на поверхность, в подполье живет неистребимая тоска по реинтеграции с людьми, потребность самоопределения среди людей.

В связи с визитом к Симонову и нахлынувшими воспоминаниями о "каторжных годах" школьной жизни подпольный челонек вновь делает отступление в прошлое, рисует картину одинокого и мрачного детства, в которой Достоевский повторяет свою попытку социально-психологической детерминации образа. Далее следует детальная психологическая подготовка эпизода, изображение противоречивых чувств, волнующих подпольного человека в день прощального обеда, на который он напросился. Дурная одежда рассказчика заранее ввергает его в нервную лихорадку. Он с отчаянием

представляет себе, как унижительно будет его положение среди чуждых ему бывших соучеников "и главное, - как все это будет мизерно, не литературно, обыденно" (стр. 191, курсив Достоевского). Автор настойчиво подчеркивает это стремление своего персонажа к эстетизации своего положения.

Бизансцена прощального обеда и диалог, в котором подпольный человек пытается "навязать себя", странным образом приобретают сходство с атмосферой рассказа "Скверный анекдот". Подпольный человек, уже "радавиленный и уничтоженный", решает: "Сию минуту уйду!..." "Разумеется, я остался. Я пил с горя лагит и жерес стакацами. С непривычки быстро хмелел, а с хмелем росла и досада" (стр. 196). Он произносит нелепый спич, чтобы оскорбить Зверкова, и все решительно бросает его и перестает обращать на него внимание. Создается впечатление коммерчного, постыдного сна, который не в силах прервать "видящий" его рассказчик. Он ходит взад и вперед по комнате, ибо всех сил показывая своим врагам, что не обращает на них внимания. Но его напускное презрение внезапно оборачивается полной противоположностью: он "резко и решительно" просит у всех прощения и даже выпрашивает шесть рублей у Симонова, стесаясь попытаться сохранить в полнейшем унижении "эстетическую" позу.

Враги едут "туда" - к женщинам. Подпольный человек бросается вслед за ними. "Тли они все на коленях, обнимая ноги мои, будут вымаливать моей дружбы, или ... или я дам Зверкову пощечину!" (стр. 201). Однако уже в извозчицких санках он понимает, что "дружба" - это вадор,

пошлый мираж, и потому он "должен" дать Зверкопу пощечину". В рагориченном воображении мелькают картины предстоящего скандала, избиения, дуэли. Он представляет, как его будет бить Трудолюбов и как Фердичкин вцепится в волосы. "Но пусть, пусть! Я на то пошел. Их бараньи бабки принуждены же будет раскусить, наконец, во всем этом трагическое!"

(стр. 203). Здесь впервые в повести звучит это слово. Самоутверждение подпольного человека заключается в том, чтобы поразить других трагизмом своего положения, но всякая подобная попытка в пошлой, низкой среде обречена заранее на провал, трагизм подполья несообщим, и он сам это прекрасно понимает: "... Мне яснее и ярче, чем кому бы то ни было во всем мире, представлялась вся гнуснейшая нелепость моих предположений и весь оборот медали, но ..." (стр. 203). Но остановиться он не может, его толкает несодолимая потребность акции, жеста, выражающего его "я". Он уже представляет полицию, суд, острог, Сибирь, возвращение через пятнадцать лет с правом отсроченного выстрела, как Сильвио у Пушкина. И вдруг ему становится невероятно стыдно, так стыдно, что он даже вылезает из саней среди улицы. Что делать? И туда нельзя - выйдет вдор, и оставить дела нельзя "после таких обид". Он снова бросается в сани: "Нет!... это предназначено, это рок! погоняй, погоняй, туда!" (стр. 204).

Обратим внимание на эту многозначительную аккумуляцию черт трагической предопределенности: "должен" дать пощечину", "принуждены будут раскусить трагическое", "это рок", и далее уже подпольный челонек с ужасом ощущает, что

"это ведь уж непрерывно сейчас, теперь случится и уж никакими силами остановить нельзя" (стр. 205). Нагнетается предчувствие катастрофы, создается атмосфера роковой нестратимости. Но, приехав наконец в нелегальный притон, он уже не застаёт Зверкова с компанией. Подпольный человек чувствует, что он как будто "от смерти спасен", испытывает радостное облегчение: так страшила его необходимость действия, принятие решения. Однако несостоявшийся трагический жест как бы повисает в воздухе; напряжение, подготовленное эпизодом в ресторане и отчаянной скачкой по снежным улицам Петербурга, целиком "переливается" в следующий эпизод, самый важный в повести. Хозяйка притона выводит к нему простую и, видимо, добрую девушку. Она и заплатит за всех и за все.

"Что-то гадкое укусило меня; я подошел прямо к ней... Я случайно погляделся в зеркало. Вбужденное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. "Это пусть, этому я рад, - подумал я, - я именно рад, что покажусь ей отвратительным; мне это приятно..." (стр. 206).

В голосе рассказчика звучат ноты интеллектуального садизма. Он перестал вродствовать, здесь начинается "монологически твердое, неразложенное слово", и Бахтин в своем анализе оставил в стороне эту важнейшую часть "Записок из подполья". В эпизоде с Лизой голос подпольного человека вдруг обретает чеканную ясность и недвусмысленность, ибо именно в этом эпизоде происходит его

самоутверждение, и душа его обнажается так глубоко, что смешное становится страшным. Пошная и низменная ситуация приобретает колоссальные масштабы, тесная комнатка "модного магазина" превращается в филиал ада. "Скверный анекдот" начинает переходить в трагедию.

Глава У1 второй части начинается зловещим сравнением: "...Где-то за перегородкой, как будто от какого-то сильного давления, как будто кто-то душил их, захрипели часы. После неестественного долгого хрипенья последовал тоненький, гаденький и как-то неожиданно частый звон..." (стр. 206, разрядка всюду наша). Достоевский вводит нас в атмосферу кошмара, где "кто-то" душит часы, где они неестественно долго хрипят, прежде чем неожиданно часто прозвонить. Звон часов - "гаденький"; фраза изобилует словами с частицей "то" ("где-то", "какого-то", "кто-то", "как-то"), навеваящими тревожную неопределенность. Все средства обращаются на создание мрачного, тягостного, томительного ожидания несчастья.

Далее следует знаменитый диалог в постели, картина изощренного психологического мучительства. Подпольный человек сам не знал, зачем он начал говорить с Лизой. Но вскоре явная неприязнь девушки разолила его, он вновь ощутил потребность самоутверждения, оставшуюся неудовлетворенной в предыдущем эпизоде. Он увлекается спором и начинает выкладывать "свои заветные идейки" (стр. 211), беспощадно раскрывая перед Лизой весь ужас ее положения, извлекая ее "падшую душу" из пресловутого

"мирака заблуждения". Однако в отличие от некрасовского героя не возвысится он стремится Лизу, а подавить ее бескомпромиссным, ясным, трезвым изображением ее падения, чтобы самому морально возвыситься над ней, овладеть ее душой. "Более всего меня игра увлекла" (стр. 211).

Парадоксалист заговаривает вдруг совершенно несвойственным ему языком, лучезарными красками расписывая радости супружеской любви и счастье материнства. Эти картины увлекают его самого, он говорит с неподдельным чувством, в нем словно пробуждается тоска по "идеалу Мадонны", но не в форме "высокого и прекрасного", т.е. эстетизированной, а в форме реальной земной любви простых людей, в образах будничных, конкретных потому подлинно возвышенных (образ ребенка у материнской груди). Парадоксалист прославляет естественные человеческие чувства, прославляет любовь.

Слабеющее сопротивление Лизы побуждает его произвести впечатляющую и образную речь о проституции, где слышатся самые огненные интонации Достоевского, где в реалистических жанровых сценках изображается страшная судьба всякой продажной женщины: алкоголь, преждевременная старость, Сенная, побои, чахотка, ранняя смерть. Но подпольный человек произносит все эти жестокие истины лежа в постели девушки, которую купил два часа назад. Его проповедь фальшива в самой своей основе: он не имеет на нее морального права. Он обличает великое зло, царящее в мире, но сам является порождением и носителем этого зла.

"Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра..." (стр. 230). Эта оговорка знаменательна; в глубине души подпольный человек тоскует о любви, о единственной, быть может, средстве воссоединения с миром людей. И вдруг перед ним открывается возможность такого воссоединения — как он реагирует на это?

"Но теперь, достигнув эффекта, я вдруг струсил. Нет, никогда, никогда еще я не был свидетелем такого отчаяния! (...) Все молодое тело ее вдрагивало, как в судорогах. Спершился в груди рыдания теснили, рвали ее и вдруг воплями, криками вырвались наружу. Тогда еще сильнее привикала она к подушке..." (стр. 230). Описание достигает трагической силы; его патетический стиль не только чист от какой бы то ни было деформации, но становится даже строгим, в нем возникают возвышенные повторения, торжественные инверсии.

По контрасту с грубо натуралистическим, разговорным стилем проповеди парадоксалиста это поэтически возвышенное и чистое описание рыдающей девушки приобретает особенную силу. И в этот патетический момент парадоксалист ^{ав} испытывает чувство страха. "Я было начал что-то говорить ей, просить ее успокоиться, но почувствовал, что не смею, и вдруг сам, весь в каком-то ознобе, почти в ужасе, бросился ощупью, кое-как наскоро собирать в дорогу" (стр. 220). Он испытывает чувство вины перед ней, он растерян; эта буря отчаяния, которую он вызвал, пугает ^{но} ее своей подлинностью. Лиза с силой сжимает его руки, она начинает вести себя, как влюбленная женщина. В растерянности он

подчиняется минутному порыву:

- "Вот мой адрес, Лиза, приходи ко мне.

- Приду... - прошептала она решительно".

И он начинает прощаться. "Мне было больно; я спешил уйти, ступераться" (стр. 221). В этот момент устами самого подпольного человека Достоевский показывает высокую душевную красоту Лизы, выделяет поразительные детали, брошенный на плечи платок, наирную улыбку, прекрасные глаза, ее гордость и стыдливость. Подпольный человек уходит, измученный и растерянный. "Но истина уже сверкала из-за недоумения. Гадкая истина!" (стр. 222). Это прямое утверждение чуждо всякой диалогизации. Во всем приведенном эпизоде (в VI и VII главах второй части) "лазейки" исчезают из рассказа подпольного человека, и его двусмысленная, неудовимая интонация уступает место прямому, искреннему самоанализу. Он сам признается в страхе перед жизнью.

"Что-то не умирало во мне внутри, в глубине сердца и совести, не хотело умереть и сказывалось жгучей тоской" (стр. 224). Такими необычными для рассказчика словами описывается его душевное состояние на другой день. "Точно как будто на душе моей лежало какое-то преступление" (стр. 225). Достоевский показывает страх рассказчика, что "Лиза придет", и показывает в то же время, что подпольный человек испытывает чувство вины перед Лизой. Он сознает, что его увлечение во время ночного диалога было все же наигранным: "И опять, опять надевать эту бесчестную живую маску!" (стр. 225).

Страх перед приходом Лизы доводит рассказчика до бешенства, до неистовой злобы к ней. Эта злоба перемежается тщательными-приторными эстетизирующими мечтами о том, как он будет развивать, образовывать Лизу, о ее "спасении", о женитьбе на ней и свадебном путешествии за границу. Здесь цитируются в пародийном осмыслении знаменитые заключительные строки все того же стихотворения Некрасова:

И в дом мой смело и свободно

Хозяйкой полною войди !

"Одним словом, - говорит подпольный человек, - самому подло становилось, и я кончал тем, что дразнил себя язвком" (стр. 227). И Достоевский снова пускает в ход отточенное оружие своей иронии. Он рисует перед нами картину отвратительного беснованья "подпольной мыши", его комическую распрю с собственным лакеем. В разгар скандала входит Лиза. Подпольный человек "обмер от стыда". И в этот момент снова бьют часы, словно сигнализируя читателю о важности последующего эпизода: "В эту минуту мои часы принадужились, прошипели и пробили семь" (стр. 232). У Достоевского часы - живые, они чувствуют в действии. Они возвещают о приближении несчастья.

Эпиграф 1X главы - все те же две заключительные строки некрасовского стихотворения, со ссылкой: "Из этой же поэзии". Таким образом, Достоевский трижды цитирует это стихотворение: для него вообще характерны трехкратные варьирующие повторы ¹⁾.

1) В "Скверном анекдоте" генерал трижды спрашивает, "очень ли он унижен" в глазах окружающих, в финале "Идиота" князь трижды спрашивает Рогожина, где Настасья Филипповна, и т.д. Трехкратный повтор - любимое усилительное средство русского фольклора.

Троекратно заявленная ирония автора по адресу сентиментального описания "подвига" превращается, в конце концов, в яростную насмешку: автор как бы говорит, что получится, если "падшая и возрожденная" действительно "войдет в дом" своего "спасителя". И, действительно, происходит нечто страшное, хотя по началу зловещий комизм даже усиливается.

Прося лакея принести из трактира чай, подпольный человек выносит новое унижение: "Я ждал минуты три, стоя перед ним, с сложенными *à la Napoléon* руками" (стр. 234). В голосе подпольного человека здесь нет иронии к самому себе, имя Наполеона упоминается как бы случайно, по внешне-му поводу. Но для Достоевского это не случайность, а еще одно средство резко подчеркнуть трагикомическое несоответствие позы и действительного положения. Когда лакей наконец снисходит до просьбы хозяина и отправляется в трактир, с подпольным человеком происходит нервный припадок.

" - Я убью его, убью его ! - вивжал я, стуче по столу, совершенно в исступлении и совершенно понимая в то же время, как это глупо быть в таком исступлении" (стр. 234).

Он разражается слезами и просит Лизу подать воды, хотя отлично может обойтись без этого: он позирует даже в настоящем припадке. Чувствуя слабость своей эстетической позы, он спрашивает в упор: "Лиза, ты презираешь меня?". Скондуженная девушка не отвечает.

" - Пей чай! - проговорил я злобно. Я злился на себя, но, разумеется, достаться должно было ей" (стр. 235). В нем закипает "страшная злоба" к Лизе, он сознает "всю омерзительную низость" этой злобы, но не может удержаться. И первая же робкая попытка Лизы отградить свое человеческое достоинство вызывает взрыв: следует знаменитый монолог, полный бешеного цинизма.

Подпольный человек рассказывает ей о своем заключении в "Hôtel de Paris" и обнажает перед ней подлинный смысл своей проповеди: "Меня унизили, так и я хотел унижить; меня в трипку растерли, так и я власть захотел показать..." (стр. 236). И, признаваясь Лизе в ненависти, он сам об"ясняет: "Потому что я только на словах поиграть, в голове пометчать, а на деле мне надо, знаешь чего: чтоб вы провалились, вот чего! мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чай не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить" (стр. 237). Этот афоризм всегда рассматривают как декларацию эгоцентризма, вырывая эти слова из их безумно-гиперболического контекста. Но ведь это прежде всего признание в бессилии, в неспособности к жизни, это отказ от реальной свободы ("только на словах поиграть, в голове пометчать, а на деле... мне надо спокойствия").

Следуют каскады бешеного самоунижения, мавохистский порыв, в процессе которого подпольный человек, подобно средневековому флагелланту, непрерывно возвышается в собственных глазах. Чудовидно гиперболизируя свое унижение,

своей подпольности, он тем самым выводит свое "я" из сферы пов-
ного и банального, парадоксально эстетизирует свою слабость.
кажется, что он обманывается до конца. Он заканчивает монолог
так:
"...Бедь человек раз в жизни так высказывается, да и
то в истерике!... Чего ж тебе еще? Чего ж ты еще, после все-
го этого, торчишь передо мною, мучаешь меня, не уходишь?"
(стр. 238).

Высказался ли он до конца? Напряжение возросло
до предела, подготовлен драматический эффект - изгнание
Лизы. Вот тут-то и вмешивается Достоевский: саморазоблаче-
ние подпольного героя является неполным, автор хочет вырвать
у него всю правду; он дает понять, что подпольного человека
следует понимать вопреки его прямым декларациям. Достоев-
ский срывает ожидаемый эффект парадоксальной реакцией Лизы.
Поняв, что ее собеседник сам несчастлив, она поднимается и в
неудержимом порыве протягивает к нему руки. Действие повести
достигает кульминации:

"Тут сердце и во мне перевернулось. Тогда она вдруг
бросилась ко мне, обхватила мою шею руками и заплакала. Я
тоже не выдержал и зарыдал так, как никогда еще со мной не
было....

- Мне не дают... Я не могу быть... добрым! - едва
проговорил я, затем дошел до дивана, упал на него ничком и
четверть часа рыдал в настоящей истерике" (стр. 238).

В этом крике души заключена важнейшая автохаракте-
ристика антигероя. Достоевский не случайно поставил эти
слова в самой высшей точке напряжения и применил все свое
искусство для драматического выделения этой фразы.

Это и есть глубочайшая тайна подпольного человека: он связан, детерминирован гнетущими внешними силами ("не дано") и в то же время внутренне неспособен к добру ("не могу"), не способен к жизни, не способен к любви и общению. Эта фраза - разгадка отвечает на вырывающийся крик в первой строке "Записок из подполья": "Я человек больной... Я злой человек". По сути дела, он вовсе не болен, хотя и не отличается особым здоровьем; точно так же и не зол, а лишь полон парализующего страха перед миром, готов этот мир (то есть сферу возможной реализации своей свободы) продать за копейку ради спокойствия. Как мы видели выше, злоба к Лизе возникла в нем из нечистой совести, из чувства вины, из страха. Да, он озлобляется от страха, что жизнь примет всерьез его возвышенные декларации, и спешит их дезавуировать. Из одной крайности он мгновенно бросается в другую: с высот мнимого самоутверждения ныряет в пучину столь же мнимого самоунижения. На самом деле - это слабый человек, измученный страхом, съедаемый тоской одиночества и неспособный ни слиться с миром, ни противостоять ему до конца.

Сближение с другим человеческим существом оказалось возможным только на пятнадцать минут, на четверть часа об"ятий и рыданий. Сразу после кульминации начинается резкий спад. Возвращаясь в свое обычное состояние, подпольный человек начинает чувствовать стыд перед Лизой: ведь роли переменялись, героиня теперь Лиза, а он унижен и раздавлен. Между тем, он не может жить без власти и тиранства. Именно стыд, унижение порождает в нем желание обладать Лизой.

" Как и ненавидел ее и как меня влекло к ней в эту минуту! Одно чувство усиливало другое. Это походило чуть не на мщение!" (стр. 239). Обманутая этим порывом, Лиза восторженно обнимает его.

Скоро обман рассеивается. Тут скрыта одна мрачная деталь, перед которой дрогнуло перо Достоевского: "Я оскорбил ее окончательно, но... нечего рассказывать". (стр. 239). Речь идет о противоестественности головного сладострастия подпольного человека. Лиза поняла, что он "не в состоянии любить ее", как и не может "быть добрым". "... Любить у меня - значило тиранствовать и нравственно превосходствовать" (стр. 240). Любовь - ненависть в "Записках из подполья" объясняется разорванным сознанием социально ущемленной личности, которая идет в любви не любви, а самоутверждения, компенсации за унижения. Это иррациональное стремление компенсировать собственные унижения путем унижения сексуального партнера выходит за пределы интимных отношений и осознается разорванным сознанием как красота злого поступка, эстетизация зла (сатанизм, бодлеризм и т.д.). Именно эту эстетизацию подчеркивает затем Достоевский последующей знаменитой сценой с деньгами.

Удовлетворив свое извращенное желание, подпольный человек перестает питать к Лизе злобу: "...я не очень уж так ее ненавидел, когда бегал по комнате и в щелочку заглядывал за ширмы (...). Я хотел, чтобы она исцелала" (стр. 240). Когда Лиза, одевшись, выходит из-за ширмы, он отвечает на ее тяжелый взгляд усмешкой: "Я злобно усмехнулся, впрочем, наширно, для приличия..." (стр. 241, курсив Достоевского).

Под "приличием" здесь подразумевается эстетизация, сохранение позы. И та же самая потребность в эстетизации диктует ему завершающий жест, представляющий собой развязку повести: в руку Лизы парадоксалист всовывает синюю пятирублевую бумажку.

Это символическое оскорбление вызвано уже не потребностью мести, компенсации, самоутверждения: "Эта жестокость была до того напускная, до того головная, нарочно подсочиненная, книжная, что я сам не выдержал ни минуты..." (стр. 241). Увидев, что Лиза выбросила ассигнацию на стол, потрясенный, охваченный раскаянием, он бросается за ней, хочет догнать, вернуть: поздно - он ее больше никогда не увидит. Услужливая фантазия тотчас начинает изыскивать оправдания для неискупимого зла, и рассказчик возвращается к дурной бесконечности. Крут замыкается вновь, и подполье принимает в свои недра одичалого философа.

Он отлично сознает жалкий характер своего "книжного" "литературного", т.е. эстетизированного самоутверждения: "... я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком средств, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье". Он сам называет себя антигероем: "в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя" (стр. 243, курсив Достоевского). Именно "нарочно", и Достоевский не случайно выделил это слово. Однако подпольный человек заявляет, что все интеллигенты более или менее оторваны от "живой жизни", что сам он только доводил в своей жизни до крайности то, что другие не осмеливались доводить и до половины. Иными

словами, он декларирует, что представляет собой русское образованное большинство. Он вызывающе ставит себя наравне с читателем.

У.

Достоевский убежден, что подполье типичное социально-психологическое состояние русский интеллигенции. В момент своего второго идейного кризиса он полагал, что с его собственными сомнениями и терзаниями уже покончено; с новой высоты он судил и русскую интеллигенцию, и себя вчерашнего, не отделяя свою личность от большинства "умных людей девятнадцатого столетия". Поэтому "Записки из подполья" содержат элементы самоосуждения. Это самоосуждение и является основанием глубочайшей суб"ективной боли автора, того раскаленного страдания, которого подчас не в силах пережить читатель, наделенный от природы спокойной и тяжелой на под"ем совестью. Между тем, именно это суб"ективное страдание и пафос личного гнева составляют едва ли не главные черты таланта Достоевского, его творческой личности.

Наша трактовка специфических особенностей трагического начала у Достоевского требует особой аргументации. Поскольку эта трактовка прямо касается взаимосвязи между процессом художественного творчества и процессом читательского восприятия, представляется необходимым ввести новый термин для обозначения особого вида такой взаимосвязи, а именно - болевого эффект (в смысле эстетическом и психологическом, но отнюдь не в том смысле, в каком этот термин употребляется в нейрофизиологии). Попытаемся выделить и обосновать это понятие.

Общепризнано, что гиперболизация страдания — одна из главных черт творчества Достоевского. Однако задолго до него это средство широко применялось в живописи барокко (преимущественно религиозной), а затем — в романтическом искусстве. В произведениях, где страдания героев изображаются в гиперболизированном виде, торжествуют ужас и абсолютное зло (роман Гюго "Собор Парижской Богоматери", его же драма "Король забавляется", рассказ Эдгара По "Падение дома Эшер" и др.). Достоевский с его обостренным интересом к моральным проблемам человека своего времени уделяет наибольшее внимание не гиперболическому изображению страдания вообще, а гиперболизации нравственного страдания, картинам ужасающего унижения человеческой личности. Так, в "Униженных и оскорбленных" говорится не о бедности, а об унижении человеческого достоинства, связанном с бедностью. Самое страшное оскорбление для Нелли не побои Бубновой, а ее попытка продать Нелли развратному купцу. В знаменитом описании лондонских рабочих ("Зимние заметки о летних впечатлениях") показано не то, как они надрыдают на фабриках и заводах, а то, как они предаются пьянству и грубому разврату; "голод и рабство" лишь упоминаются. Примеры можно приводить и далее. Социальные мотивы Достоевского всегда имеют продолжение в сфере морали. Унижение человека — самый важный пункт его обвинительного акта.

Первым эту особенность подметил Белинский, в своей известной рецензии полностью процитировавший знаменитую сцену с оторвавшейся пуговицей из романа "Бедные люди": "... всякое человеческое сердце судорожно и болез-

ненно сожмется от этой - повторяем - страшной, глубоко патетической сцены..."¹⁾ Он говорит, что благодарность Макара Девушкина, смешанная с сознанием собственного падения и чувством "самоунижения", потрясает душу.

Белинский говорит о болезненном, судорожном сжатии сердца читателя. У Добролюбова появляется слово "боль". В произведениях Достоевского автор "Забитых людей" нашел одну общую черту: "это боль о человеке, который признает себя не в силах или, наконец, даже не в праве быть человеком настоящим, полным, самостоятельным..." А несколько ниже критик употребляет это слово в другом смысле: "Самый тон каждой повести... так и вышибает из сердца раздражительный вопрос, так и подымает в вас какую-то нервную боль..."²⁾ Добролюбов с явительной иронией отчитывает тех, кому не понравилось "подобное впечатление" и кому хочется видеть в русской литературе "рассказы веселенькие, грациозные, ровные".

-----Через двадцать лет Михайловский пересмотрел оценку, данную Достоевскому молодым "социалистическим Лессингом", и пересмотрел именно в этом пункте. Он обвинял Достоевского в ненужной жесткости и наклеил на него прозвище "жесточкого таланта", державшееся много десятилетий.

Молодой Стефан Жеромский записал в своем дневнике: "Созданные им картины потрясают, гнетут, подчас его невозможно читать".

1) "Достоевский в русской критике", М., 1956, стр. 24

2) Там же, стр. 58 и 59.

Он отметил в той же записи, что прервал чтение "Преступления и наказания", потушил лампу и "в испуге бросился на кровать" 1).

Луначарский, говоря о противоречивости эпилептического характера Достоевского, заключает: "Даровитая и страстная натура Достоевского углубляла это в одну сторону до того ужасного мучительства себя и других, которое является одной из доминирующих черт его писательства, а в другую - до экстазов" 2). Отметим это тонкое наблюдение: "себя и других". Понимание этой двойной направленности приема содержится уже в "Забитых людях", где Добролюбов словом "боль" характеризует и авторскую позицию, и читательское восприятие. Михайловский не понимал фундаментального закона параллельности творчества и восприятия. Если Достоевский жесток, то он жесток в первую очередь по отношению к самому себе.

Эту мысль с большой силой выразил один из самых эмоциональных исследователей Достоевского, англичанин Миддлтон Мэрри: "... Не потому, что гений его жесток, как было сказано людьми, а потому, что он, в ком человеческое сознание действовало острее, чем в других людях его века, - он был в более страшной степени жертвой конечной жестокости вещей" 3).

Достоевскому свойственно яркое понимание того факта, что "конечная жестокость" окружающего его мира не только вызывает невероятные мучения людей, но и унижает достоинство человека, и для него последнее было неизмеримо

1) Стефан Жеромский. Избр. соч., т. 4, М., стр. 433-434

2) "Достоевский в русской критике", стр. 421.

3) J. Middleton Murry, "Fyodor Dostoevski, A Critical Study", London, 1916, p. 37.

страшнее любых физических лишений. Если у Гоголя этот же факт вызывал "смех сквозь слезы", то у Достоевского слезы превратились в отчаяние, а смех - в гримасу невыносимой боли. Не напрасно назвали его "перцем униженных и оскорбленных". Ошибка здесь лишь в том, что его самого жизнь так унижала и оскорбляла, что он не мог нести один бремя боли. И он передавал эту боль читателям посредством сознательного приема гиперболизированного унижения, путем заострения и торможения сцен, в которых герои его произведений подвергаются унижению, т.е. путем болевого эффекта.

Символический жест, выражающий оскорбление, есть заушение, побор, пощечины. Общеизвестно, какую важную роль играет пощечина в романах Достоевского, например, в "Идиоте" или в "Бесах". Подпольный человек предается даже долгим рассуждениям о пощечинах, но он их никогда не получал, так как не рисковал подходить к жизни на достаточно близкое расстояние. Раскольников кучер хлещет кнутом, проезжая мимо. Штабс-капитана Снегирева таскает за бороду Митя Керамзюв. Важнейшим из видов болевого эффекта у Достоевского является взевародное осмеяние героя; Гроссман назвал этот прием "развязкой "Ревизора", а Бехтин сравнил с равенчанием карнавального короля. В этом отношении особенно характерен один из снов Раскольникова, где он видит себя выставленным на всеобщее осмеяние и посрамление; этот сон напоминает то видение, о котором Григорий Отрепьев рассказывает Пимену в траге-

дии "Борис Годунов". Большое место в произведении Достоевского занимает такой специфический вид болевого эффекта, как психологическое "вытягивание жил", диалог - пытка, в котором один из участников злоупотребляет своим положением для игры, унижающей достоинство другого участника: это беседы Раскольникова с Порфирием Петровичем, это ночная проповедь подпольного человека в постели Лизы, это в особенности диалоги и поучения Сомы Спиркина, отдаленно напоминающие ядовитые и сладкие недругательства Кудушки Головлева на его умирающим братом. Одним из видов болевого эффекта является оскорбление женщины деньгами ("Записки из подполья", "Игрок", "Идиот"), причем деньги всегда отвергаются. Наконец, страшную силу приобретает болевой эффект в сценах "оскорбления ребенка": особенно потрясает неопубликованная глава романа "Бесь".

Итак, заушание, всенародное осмеяние, диалог - пытка, оскорбление деньгами и насилие над малолетней - таковы самые главные виды болевого эффекта в романах Достоевского.

В чем же сущность болевого эффекта? Каково его назначение в системе художественных средств Достоевского?

Для точного понимания этого необходимо коснуться проблемы зла у Достоевского. По его мысли, зло коренится в самой природе вещей. Не только в преуспевающей капиталистической Англии, но, по сути дела, во всем мире Достоевского "Баал царит и даже не требует покорности". Зло приобретает огромные, вселенские размеры и возвышает над человеческой повседневностью свой медный лоб - надменный чело гегелевской разумной необходимости. Гиперболизируя зло, Достоевский в то же время лишает его романтического ореола, изоб-

ражая его как тупую и подлую силу. Античный рок был по-своему красив; даже убивая трагического героя, он стили его достоинство. Фатум у Достоевского не просто пожирает человека, но еще бессмысленно издевается над жертвой, дражит, мучит, насилует и оскорбляет. "Высший разум событий" превращается, по определению Миддлтона Мерри, в "метафизическое похабство" ¹⁾. Разумная необходимость аморальна: Достоевский, в противовес немецкой классической философии, подчеркивает противоречие между разумом и моралью.

Сцены нравственных пыток написаны им с таким яростным реализмом, что порождают болезненное раздвоение читательского восприятия между парализующим душу ужасом и страстным протестом. Достоевский внушает сознание коренного противоречия человеческой ситуации в мире: бесплодность индивидуальной борьбы со злом и нравственную невозможность примирения с ним. Всем ходом действия в своих романах он принуждал героев к бунту, доказывал неизбежность последнего.

Столкновение двух необходимостей есть трагическая коллизия. Гегель говорит, что подлинной темой трагедии является "божественное в его мирской реальности", в той форме, в какой оно входит в мир — т.е. в форме нравственного. При переходе в реальную об"ективность гармония нравственных сил исчезает, они обособляются и выступают друг против друга. "Таким образом, непосредственно трагическое заключается в том, что в пределах такой колли-

1) "The metaphysical obscenity": J. Middleton Murry, *op. cit.*, p. 36.

нии обе противоположные стороны сами по себе правомерны¹⁾. К этому основополагающему пониманию трагедии Достоевский присоединил некоторые новые элементы, разрушающие цельность Гегелевской концепции. Кантианская эстетика Шиллера, как известно, оказала очень большое влияние на Достоевского: в шиллеровской теории трагедии центральным пунктом является страдание, ибо, как утверждает Шиллер совершенно в духе кантовского ригоризма, высшее нравственное удовольствие всегда сопровождается страданием. Закон трагического искусства состоит в изображении страждущей природы и ее нравственного сопротивления страданию. У Достоевского трагический бунт героя всегда является морально обоснованным, ибо в своем возмущении против жестокости мира герой создает себе индивидуальную мораль, и подобно Раскольникову, разрешает себе пролить кровь "по повести".

В античной трагедии гибель героя носила предопределенный, роковой характер. По мнению Гете, которое он высказывал Эккерману, идея трагической судьбы, как ее понимали греки, устарела. У самого Гете в эпилоге "Фауста" ангелы отвоевывают у сил зла бессмертную душу Фауста и возносят ее на небо. Это чудесное вмешательство божественного милосердия поразило воображение Достоевского, горячего почитателя Гете; такой чудесный, почти мистический характер носит обращение Раскольников в эпилоге "Преступления и наказания" под влиянием весьма необычайного ангела — Сони Мармеладовой.

Наконец, в эстетике романтизма принцип трагедии получил уже совсем иное освещение. Август Шлегель провозг-

1) Гегель, "Лекции по эстетике", Соч., т. XIV, М., 1958, стр. 363-364.

давил, что трагическое есть борьба свободы с необходимостью: завязка трагедии - ощущение свободы, ее развязка - сознание необходимости. Эта концепция также повлияла на Достоевского, в мировоззрении которого идея свободы воли сочеталась с признанием нравственной необходимости трагического бунта. Свобода подпольного человека заключается лишь в отказе от реального действия, и запертый в подполье бунт становится самопоеданием больной совести, моральным мазохизмом, о котором говорилось выше.

В романе - трагедии Достоевского никогда не достигается антитезного снятия исходной ситуации: трагедия остается принципиально не завершенной, катастрофа героя не разрешает противоречия.

Идеей общей вины, совиновности всех людей, в том числе и самого автора и читателя, обосновывается в романах Достоевского то, что Луначарский назвал "ужасным мучительством себя и других", т.е. болевой эффект, вызывающий сопротивление психики читателя, невыносимый душевный скрежет. Болевой эффект - самое сильное орудие воздействия на читателя. Его следует отличать от романтического гротеска, с которым он связан по своему происхождению. Выразившись фигурально, болевой эффект есть гротескная ситуация, в которую вместе с героем попадает и читатель.

Поступки героев Достоевского могут быть страшными, но они не аморальны; в основе их лежит самое настойчивое моральное требование, своего рода "категорический императив", говорящий им: "Ты должен - значит ты можешь". Но этот императив выкован личной, индивидуальной моралью героя, и возвести максимум его воли во всеобщий закон не-

возможно. Так или иначе, в своей эгоцентрической морали трагические герои Достоевского неуязвимы, они не подлежат моральной оценке автора, не поддаются "объектному суждению", говоря словами М.М.Бахтина. Никто не в праве судить другого человека. Достоевский и не судит их, а развенчивает их эстетически.

А.О.Зунделович в своем анализе диалогов Раскольникова и Порфирия Петровича с внимательством авторского голоса доказывает, что автор скрыто развенчивает героя, свихает его, компрометирует идею "все позволено"¹⁾. В романе "Идиот" Ипполит Терентьев (новый вариант подпольного человека) не осуждается морально, и князь Мышкин даже просит его: "Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!" Но Ипполит решительно смеет, и Достоевский безжалостно развенчивает эстетизм его повн. В "Исповеди Ставрогина" Тихон, опуская глава, смущенно шепчет демоническому герою, что вся его страшную и откровенную исповедь "убьет некрасивость". Смешным может представиться и положение Ставрогина после ночи, столь плачливо проведенной с Лизой Тушиной (Достоевский намекает на то, что демон оказался импотентом). Тончайшей иронией освещает Достоевский и метания растерянного Ивана Карамазова, испуганного карикатурным осуществлением его идеи при посредстве Смердякова. Во всех своих романах Достоевский не только ведет героя к катастрофе, но и демонстрирует несостоятельность его "морального эстетизма" (по выражению П.Биджили) или "эстетизма наизнанку" (М.Бахтин), разоблачая эстетизацию зла как бальшивую позу, показывая, что человек - не демон, не романтический

1) О.Я.Зунделович, "Романы Достоевского", Ташкент, 1968.

таинственный изгой в черном плаще и надвинутой на глаза шляпе, что человек слаб.

В этой связи чрезвычайный интерес представляет сопоставление Достоевского с Шарлем Бодлером, впервые сделанное Р. Якобсоном¹⁾, который заявил, что проза Достоевского, подобно поэзии Бодлера, принадлежит к литературе запоздалого романтизма. Достоевский, по мнению Якобсона, — это романтик, заблудившийся в эпохе реализма. По нашему мнению, между Бодлером и Достоевским действительно существует очень много общего, и в их проблематике, в отношении к миру, в их психологических и моральных исследованиях своего века наблюдаются подчас поразительные совпадения; однако не может не броситься в глаза огромная разница, и причем именно в интересующем нас пункте. Поэзия Бодлера проникнута глубочайшим пессимизмом и принципиально атрагична. "Моральный эгоцентризм гордых героев Достоевского, внутренне добрых, но из ненависти к обществу избирающих путь зла, сродни моральному эгоцентризму Бодлера. Эта гордость отчаяния, упоением собственным падением соответствует "новому трепету" Бодлера. Но Достоевский поднимается выше этого, и "комплекс Бодлера", если можно так выразиться, входит как один из компонентов в систему образов Достоевского"²⁾. Для автора "Цветов зла" характерна эстетизация низкого, страшного, могильного, эстетизация обмана, порока, преступления и смерти. Таково его знаменитое стихотворение "Пададь", густо населенное червями. Достоевский же покаивается вло во всей его хамской наготы; в

1) Roman Jakobson, "Na okraj lyrických básní Puškinových. Vybrané spisy A.S. Puškina", Praha, 1936.

2) Р. Навиров, "Диккенс, Бодлер, Достоевский. К истории одного литературного мотива". Ученые записки Башкирского ун-та серия филологических наук, № 7(11), 1964, стр. 179.

его романах мы тоже порой встречаемся с эстетизацией зла, и Ставрогин, находящий красоту в полярно противоположных поступках, в подвиге и в растлении малолетней, мог бы вызвать, пожалуй, восхищение Бодлера. Но эту эстетизацию зла Достоевский разрушает своей всеисильной иррацией, снимает с нее романтический плащ и раскрывает рафинированную извращенность Бодлера как жуткую и отвратительную, как нечто крайне уродливое. Зло у французского поэта устрашающе красиво, у великого русского романиста — устрашающе гнусно, чудовищно несообразно со своими эстетическими притязаниями, антиэстетично. Так, финальный жест подпольного человека, всовывающего в руку Лизы синенькую ассигнацию, не находит никакого морального осуждения, но он эстетически бездарен, это фальшивая нота, ложное самоутверждение. В своем качестве трагического жеста он в высшей степени несостоятелен, и это вызывает такую же нервную боль читателя, как скрип тупого ножа по тарелке. Развенчание эстетизирующей позы героя служит прием "двойника": героя пародирует его "обезьяна", как Ставрогин назвал Петра Верховенского.

Таким образом, сущность болезненного эффекта состоит в контрасте индивидуально-этического с обще-эстетическим. Резкое ощущение этого контраста приводит читателя к осознанию антиэстетичности зла и стимулирует бессознательную нравственную оценку. Болезненный эффект варьрует ложь эстетической позы, делает невозможным порочный эстетизм антигуманной идеи. Тем самым, разрушая эстетизацию зла, болезненный

эффект восстанавливает нарушенное единство этического и эстетического. Совесть читателя восстает против унижения человека и против собственной успокоенности. Достоевский стремится именно к этому: развить совесть читателя, пробудить в человеке чувство великой ответственности за творимая в мире зло, посеять в душе человеческой семена творческого отношения к жизни. Назначение болезненного эффекта - это пробуждение ответственности.

Рассмотрим механизм болезненного эффекта во второй части "Записок из подполья". Читатель с самого начала не питает сочувствия к подпольному человеку. Однако нам, быть может, imponирует его нежелание примириться с необходимостью, мы понимаем его судорожную погоню за самоопределением, нас может увлечь его демагогическое требование "гарантировать наприз", т.е. свободу личности. Вот он унижен и оскорблен в компании его бывших соучеников, мы ощущаем зверскую тушу тяжесть их самодовольства, и возрастающее напряжение властно требует разрядки. Но пощечина Зверкову не состоялась, ничего подлинно трагического не произошло. Неудачно аккумулируя униженность "антигероя", Достоевский против воли читателя заставляет его желать какого-то конкретного действия подпольного человека, бессознательно требовать утверждения этой тщеславной, мелкой и глубоко несчастной человеческой личности. И вот настает миг самоутверждения - миг садистского надругательства над беззащитным человеческим существом, точно такого же надругательства, какое творит рок над самим подпольным человеком: и в эпизоде прощаний Зверкова, и в эпизоде с Лизой символом высшего унижения служат деньги,

только в первом случае подпольный человек их берет, во вто-
 рок - дает. Дарящий деньги всегда является оскорбителем, мо-
 ральным палачем. Жест подпольного человека одновременно
 страшен - и нелеп, фальшив, антиэстетичен. Сильнейшее столк-
 новение эстетического чувства читателя с бессознательным
 воланием самоутверждающего жеста заставляет нас осознать
 свою собственную противоречивость, свою собственную эгоисти-
 ческую "вторую природу", и этот момент осознания оказывается
 болезненным. Боль вызывает в душе читателя - соучастника
 необъяснимые утравления совести. Совесть читателя восстает
 против унижения человеческой личности, а также и против себя
 самой, против своего спокойствия.

Болевой эффект объективно направлен на пробуждение
 морального чувства читателя, но это пробуждение идет круглым
 путем - через раздражение эстетического чувства. Достоевский
 возбуждает совесть читателя, наделяет его сознанием винов-
 ности. Это не только жестокость к читателю, но и величайшее
уважение к нему. Но что дает писателю силу для такого страст-
 ного, беспощадного обвинения? То, что и себя самого Достоев-
 ский считает виновным, что и к себе самому он столь же бес-
 пощаден. Не всякий читатель склонен разделять, хотя бы и
 отчасти, "чужие" утравления совести; многие предпочитают спо-
 койствие. Такие не принимают болевого эффекта и, подобно ре-
 бенку, выливывающему горькое лекарство, обвиняют в жестокос-
 ти врача, то-бишь Достоевского.

В сцене с пятирублевой ассигнацией Достоевский раск-
 рывает эстетики ("сочиненность", "книжность") оскорбляющего
 Лизу жеста. Болевой эффект прямо противоположен эффекту ра-

достного и торжественного призрания в стихотворении "Когда из мрака заблужденья": у Некрасова торжество гуманного героя - и читатель участвует в торжестве; у Достоевского глубочайшее падение антигероя - и читатель участвует в этом падении. Читатель "тоже виновен", в унижении Лизы виноваты все. Никто не имеет морального права спасти падшую женщину, и несчастная Лиза в тысячу раз выше и благороднее своего "спасителя". Не только спасение, но и вообще настоящая близость двух человеческих существ, если хоть одно из них - "усниенно сонное", "заранее обречены на неудачу. Пародия Достоевского на стихотворение Некрасова приобретает трагический смысл; столь же трагичным выглядит и пародирование Достоевским самой подпольной исповеди.

Вторая часть "Записок из подполья" есть трагическая пародия на стихотворение Некрасова и на первую часть исповеди. "Каприз", которого домогался подпольный человек в своей исповеди, выражается в циничном и эстетически галли-вом жесте. Требование свободы разоблачается как эстетизирующая поза. И в этот момент, в самом конце повести, подпольный человек заговаривает совершенно иным тоном, нежели в 1 части:

"И чего копеемся мы иногда, чего блажим, чего просим? Сами не знаем чего. Нам же будет хуже, если наши блажные просьбы исполнят. Ну, попробуйте, ну дайте нам, например, побольше самостоятельности, развяжите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте опеку, и мы... да уверяю же вас: мы тотчас же попросимся опять обратно в опеку!" (стр. 243).

И слова, и тон знакомы уже читателю Достоевского: почти то же самое говорил душегуб и чернокнижник Мурин в повести "Ловляк" (1847), но говорил не в первом лице: "Тщеславная она! За волюшкой гонится, а и сама не явлет, о чем сердце блажит (...). Дай ему волюшку, слабому человеку, сам ее свяжет, назад принесет". Подпольный человек к себе и таким же, как он, прилагает характеристику слабого человека, данную в "Ловляке" за семнадцать лет до подполья. Метания прекрасной и безумной Катерины между Ордынным и Муриным, между добром и злом, кончаются уходом в прошлое, в полную власть демонического старика. Метания подпольного человека также заканчиваются отказом от свободы. Но после этого в концовке повести идет авторский комментарий: "Впрочем, здесь еще не кончаются "записки" этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться" (стр. 244). Сам факт продолжения записок подпольным человеком как бы говорит о продолжающемся круговращении его "вечного двигателя", но Достоевский обрывает дурную бесконечность.

Мы уже говорили, что подпольного человека следует понимать вопреки его прямым декларациям: "в романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя" - это значит, подпольный человек нарочитым подбором и выделением отталкивающих черт искажает свое лицо. Одна из тайн его исповеди в том, что он действительно считает себя Героем, героем великого самонаказания, человеком великой совести. На деле же он просто слабое существо, не способное на подлинно свободное действие, не способное возвыситься до настоящей трагедии.

Решение экзистенциальных проблем, процессов индивидуальной морали, невозможно в подполье, оно требует выхода в живую жизнь, столкновения с ней, преступления конвенций, того "первого шага", которого люди, по мнению Раскольникова, боятся всего из свете бояться. Преступление выталкивает из подполья. Но подпольный человек, дрожащий от страха перед жизнью, не способен на преступление - его хватает только за подлость. И все его самозвеличение под видом самоунижения, его скрытая претензия на героизм, его настойчивое подчеркивание трагизма своего положения и сознательное, искусственное поддержание этого трагизма есть не что иное, как романтизм подлости. Ибо подпольный человек - романтический мыслитель, он остался романтиком, как и был; но он стал "романтиком наизнанку", эстетизирующим свою подлость.

И Достоевский при посредстве болезненного объекта с огромной силой разоблачает этот романтизм подлости, эту эстетизацию подпольного бунта, "литературность" и фальшь подполья. Достоевский не изрекает никакого суда над парадоксалистом, но показывает ложь подполья и невозможность его как жизненной позиции. Впоследствии в романе "Подросток" Аркадий Долгорукий будет мечтать: "Забьюсь в скорлупу и стану совершенно свободен". Но нельзя быть свободным в скорлупе, в норе, в подполье: свободу можно найти только в "живой жизни", в непосредственном личном деянии. Такова мысль Достоевского. Деяние может быть злым, но оно необходимо: только в "живой жизни" усиленно сознающий одиночка может найти себя - ценой жизненной трагедии.

моральные и этические проблемы в произведениях Достоевского постоянно переплетаются / об этом уже говорилось выше, например, в анализе "Зимних заметок о летних впечатлениях"/. Однако представляется все же несомненным, что в зрелый период творчества у Достоевского преобладает этическое толкование важнейших вопросов современного ему человечества.

Окончательный переход на эту точку зрения /подготовленный, впрочем, всем предшествующим творчеством/ совершился именно в "Записках из подполья". Однако и в них социальные мотивы играют огромную роль, оставаясь непосредственно связанными с основной, морально-философской проблематикой.

Это прежде всего мотив социального неравенства, в котором как бы воплощается гнет мировой необходимости. Острое сознание своей социальной приниженности составляет фон мышления подпольного человека. Вот как, например, он гулял по Невскому проспекту: "Я шмыгал, как вьюн, самым некрасивым образом, между прохожими, уступая беспрерывно дорогу то генералам, то кавалергардским и гусарским офицерам, то барыням; я чувствовал в эти минуты конвульсивные боли в сердце и жар в спине при одном представлении о мизере моего костюма, о мизере и пошлости моей шмыгающей фигурки. Это была мука-мученская, беспрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившее в беспрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, - всех умнее, всех развитее, всех благороднее, - это уж само собой, - но беспрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная"/стр.176/. И тем не менее, подпольного человека всегда

дуло на Невский, и он непрерывно растравлял в себе сознание социальной униженности, хронически оскорбленное состояние, в котором жила его трусливая и амбициозная душа.

Но подпольный человек, хотя он судорожно стремится отстоять свое достоинство, отнюдь не в претензии на унижающий его социальный порядок. Сам он всеми силами воюет со своим коллегой Аполлоном, задерживает жалованье, чтобы наказать лавина вообразимую провинность, одним словом, старается подкрепить свое социальное превосходство; с десятиверхковым офицером он во что бы то ни стало хочет себя поставить "на равной социальной ноге", в мечтах же он видит себя "знаменитым врачом и камергером". Маленький чиновник, он лезет вон из кожи, чтобы поддержать светский *Bon ton* и пятно на панталонах чуть не сводит его с ума. "Черные перчатки казались мне солиднее и бонтоннее, чем лимонные..." /стр.177/. При этом подпольный человек сам сознает низость своего рабского снобизма; кстати, этому снобизму противоречит обычная небрежность его одежды и запущенность его наружности. Но когда он выбирается за чем-нибудь из подполья, то прежде всего стремится произвести впечатление светскости: так, отправляясь на проводы Зверкова, он нанимает лихача за последний полтинник, чтобы "подкатить барином к "Hôtel de Paris".

Во время этих проводов ненависть его к Зверкову и вся злорада за столом возбуждается именно непрерывным подчеркиванием социального неравенства. До бешенства унижает антигероя название бедности. Простой житейский диалог становится чем-то роде изощренного издевательства:

"- Ну - у - у, а как ваше содержание ?

- Какое то содержание ?

- То есть ж-жалованье ?

- Да что вы меня экзаменуете !

Впрочем , я тут же и назвал , сколько получаю жалованья.
Ужасно краснел.

- Небогато,- важно заметил Зверков.

- Да-с, нельзя в кафе-ресторанах обедать!- нагло прибавил
Фричкин.

- По-моему, так даже просто бедно,- серьезно заметил
"Тудолобов" /стр.195/.

Но как же характерно для этого бедняка, для этого жалкого
мышиного гигантской бюрократической системы, что он считает
себя не только выше "податного сословия", но просто не за-
считает, что люди этого сословия - тоже люди, а не скоты. В
самый трагический момент своего ночного приключения, гонимый
Зверковым, чтобы дать ему пощечину, подпольный человек
вместо кричит на извозчика, бранит его: "Погоняй, извозчик,
погоняй, шельмец, погоняй!" А несколько далее он в нетерпении
ударяет извозчика кулаком в шею . Нам хорошо известно, какое
страшное впечатление произвел на юного Достоевского фельде-
шерь, избивавший ямщика /см. "Дневник писателя" за 1876 г./.
Избывая эту черту зверской, тупой жестокости к низшим в
характер подпольного человека, Достоевский лишней раз под-
черкивает его страшную оторванность от народа, резко отделя-
ет его от своего собственного взгляда на мир.

Бедность и социальная приниженность в соединении с муни-
ципальным , казенным "благородством" чиновничьей касты опреде-
ляет социальную психологию подпольного человека , этого ти-
пичного продукта бюрократической империи, ее "табеля о
рядах" и самого умышленного в мире города - Петербурга.

Но почему же в таком случае подпольный человек представляется столь странным, чуть ли не исключительным существом? Да потому, что Достоевский наделил его таким пронизывающе острым сознанием униженности, которого у обычных чиновников никогда не бывало и с которым, вероятно, ни служить, ни жить вообще просто невозможно. Для сравнения хотелось бы привести замечание одного художественного критика о Рубенсе: если бы реально существовали люди с такой мускулатурой, как фигуры на полотнах " короля живописцев", то эти люди не могли бы ходить. Это излишество плоти, эта гипертрофированная мускулатура - необходимая условность в живописи Рубенса. Прямо противоположна одна из главных условностей романа Достоевского: его герои не показаны в будничной земной жизнедеятельности, их жизнь протекает в сфере "усиленного сознания". Гипертрофированное сознание героев Достоевского сразу же резкой чертой отделяет их от героев обычной реалистической традиции. Рубенс писал условные, фантастические фигуры, которые, если бы каким-то чудом вдохнуть в них жизнь, не смогли бы ходить по земле; тем не менее, он замечательно передал дух своего времени и завещал потомкам на своих полотнах жирную, веселую и могучую Фландрию эпохи ее недолгого расцвета. Точно так же Достоевский, создавая свои исключительные, фантастические лица, в изобретенной им новой системе условностей воплотил дух своего бурного и идеологически насыщенного времени, которое предшествовало русской революции. Вся жизнь Достоевского была пронизана напряженной работой мысли, интеллектуальным неистовством, которое подвигало бедность и болезнь; это высокое напряжение мысли в

где более усиленном виде он придавал своим героям, доводя процесс создания образа до степени психологической фантастики.

В таком фантастическом, очищенном от материальных забот сознании все особенности социально-психологического типа выступают, так сказать, в чистом виде, в крупном увеличении, что придает им обманчиво неожиданный вид. Если у реального чиновника сознание униженности выливается в приступы хандры, тоски, пьянства и т.д., то у фантастического коллежского асессора острое и бескомпромиссное сознание не позволяет забыться ни на миг, намертво блокирует всякие примиряющие тенденции, избавляется от всяких, сознательных или бессознательных, сделок с жестокостью вещей. Сознание внутренней свободы придает всему ходу мысли подпольного человека нетипичный характер, делает его рассуждения нехарактерными для мелкого чиновника.

В своей основе подпольный человек есть социальный тип. Идеальные черты его психологического облика совпадают с конкретно-историческими чертами психологии русского разночинца того времени, но только чрезвычайно заостренными, гиперболизированными. Можно сопоставить "Записки из подполья" с таким истинным реалистическим произведением, как роман-диалогия Помяловского "Мещанское счастье" и "Молотов", точнее со второй частью этой диалогии. "Молотов" был напечатан в 1861 году; Достоевский лично знал Помяловского, любил его и всю жизнь впоследствии с теплотой вспоминал о нем. В "Молотове", в образах главных действующих лиц и в их высказываниях разбросано множество отдельных черт и мыслей, так или иначе отразившихся в "Записках из подполья".

Вот, например, Игнат Васильевич Дорогов, небольшой, но успевающий чиновник, читает свою газету. "Антонелли, Кавур,

доктор - Эммануил, - ворчит он /... /; - а пропадай они совсем - мне-то что до них за дело? Вот честное слово, провались Италия сверху землю, я и не поморщусь"^{1/}. Не та же ли это "жада" "спокойствия", которая диктует подпольному человеку знаменитый афоризм: "Свету ли провалиться, или вот мне чаю выпить?" Но подпольный человек концентрирует сущность дороговского брезжания в предельно откровенной, предельно выразительной форме гиперболической антитезы: вместо Италии одним из членов антитезы делается весь мир, а вместо безразличного "не поморщусь" возникает вызывающе грубый и конкретный образ: спокойное чаепитие в момент мирового катаклизма.

Образ художника Череванина в "Молодове" во многих отношениях предваряет образ подпольного человека, а так называемая череванинщина, "кладбищенство" предвосхищает психологию подполья. Ядовитая, всеразлагающая ирония Череванина, с которой он анализирует окружающих и самого себя, была в русской литературе крупным психологическим нововведением. Но, несмотря на эту иронию, Череванин горько спокоен, чужд всяким метаниям, вопит свою тоску и мрачные мысли в вино. Внутренняя борьба с самим собой, напряжение между полюсами трезвого рассудка и больной души известна многократно ниже, чем у подпольного человека. Мы находим между этими двумя образами целый ряд второстепенных отпадений, как, например, насмешки над теорией среды, над теорией прогресса / в том понимании, какое придал ей Бокль/. Череванин утверждает, что в жизни нет ни виноватых, ни невинных, все то "пустые слова". "Один чудаки приходят к другому: один подлец", - говорит ему; а тот и струсит: "Что же, говорит, думать, обстоятельства"; первому станет жалко, он и давай утешать его: "Ну, ну, успокойся, ничего, это тебя среда заела".

вечное пустословие!"^{1/}. Этот вымышленный Череваниным диалог подпольный человек сжимает в яростно-экспрессивный парадокс: "прав что подлец".

Несколько далее Череванин говорит Молотову: "Если можно, так сделай, чтобы я не думал, уничтожь мои мысли. Не сделай тебе этого, практический человек"^{2/}. Подобные слова с торжеством повторяет своим воображаемым оппонентам подпольный человек. "Уничтожьте мои желания, сотрите мои идеалы ... и за вами пойду". Эти слова имеют одинаковое значение аргумента, апеллирующего к самому факту мыслей и желаний отдельной личности.

Вот что говорит Череванин о совести: "Мне только остается любоваться на то, как она меня мучит..." Он называет свою совесть "сожженной совестью"^{3/}. По утверждению Череванина, это сгубило то, что он всегда честно мыслил. "Кто надувает себя, тот всегда спокоен; но я не хочу вашего спокойствия. Есть страшные мысли в мире идей, и бродят они днем и ночью... Особенно, когда находишься один, глухо вокруг тебя, задумываешься, замечтаешься, фантазии и образы растут, мысли поджимаются на такую высоту, что кажутся дикими; но идет за ними душа до тех пор, что начинаешь бояться за свой рассудок и в страхе хватаешь в руки голову. Мысли рождаются, растут и живут свободно, — их не убьешь, не задавишь, не подкупишь. В этом царстве полная свобода, которой добиваются люди, из-за которой режутся они. Свобода, вечная независимость здесь только возможна, и только в этом мире можно жить в собственном

^{1/} Там же, стр. 182.

^{2/} Там же, стр. 183.

^{3/} Там же, стр. 184.

мысли^{1/}. Здесь в зародке уже заключено подполье с его :
 неограниченной "свободой" в норе, в скорлупе, в изоляции от
 "живой жизни".

Это подтверждается и далее: " У меня так голова устроена,
 что я во всяком слове открываю бессодержательность, во вся-
 ком явлении - какую-нибудь радость. Торичеллиева пустота и
 болезненная совесть!" "... Я не живу и не умираю, и всегда сам
 себе гадок... Себя я не люблю, не уважаю, вас тоже..."

"... Вместо поэзии в жизни мерзость какая-то, скука и тоска
 исходная ..."^{2/}

Но особенно характерно для Череванина его знаменитое
 "кладбищенство", его экзистенциалистская склонность к размыш-
 лениям о смерти. Эти размышления заслуживают более подробного
 цитирования: " Положат тебя на стол; под стол поставят жда -
 ковскую жидкость; станут курить ладаном, запрут за душу хва-
 тальные гимны /... /. Дальше ? ... что дальше ?... Захлопнут
 гроб крышкой, и завинтит ее вечным винтом вечного цеха мас-
 тер, гробовщик Иван Софронов, и опустят тело в подземные жи-
 лища ... Могила ... Что такое там?... Я уже вижу, как идут,
 ползают и ползают черви, крысы, кроты... Веселенький пейзажик!..
 Через десять лет провалится крышка от гроба... Я все это знаю...
 Через тридцать лет останется только череп да две кости от
 черепа..."^{3/}

В таких черных красках развивает Череванин свою
 философию "кладбищенства": экзистенциалисты в наше время цве-
 тисто окрестили его " трагедией конечности". Но "кладбищенст-
 во" не является привилегией Череванина, он не так уж и ори-

^{1/} Там же, стр. 186.

^{2/} Там же, стр. 186-187.

^{3/} Там же, стр. 188-189.

финален. Подобные мысли и настроения в высшей степени характерны для позднеромантической поэзии отчаяния, определившей человеческую жизнь в таких выражениях:

... *That the play is the tragedy, "Man",
And its hero the Conqueror Worm.*
(Edgar A. Poe, "Ligeia").

... Что пьеса - это трагедия "человек",

А ее герой - Завоеватель Червь.

/Эдгар А. По, "Лигея"/.

Нужно ли напоминать об основополагающем значении самого рафинированного "кладбищенства" в поэзии Шарля Бодлера? "Цветы зла" буквально пропитаны сладковатым запахом смерти; изображения гниющей падали, трупов, отчаянно рыдающих под гробовой плитой, воронов, пожирающих повешенного, червей, глотающих покойника, подаются Бодлером с мрачным и вызывающим пафосом. Только Эдгар По или Шарль Бодлер слагают гимны смерти на своего собственного лица, тогда как русский художник Черныш - литературный персонаж реалистического романа.

Но специфическая картина "петербургской смерти" наводила на мрачные мысли и такого трезво-реалистического поэта, как Некрасов. Вот как он описывает в цикле "О погоде" /1858/ похороны бедного чиновника под бесконечным дождем:

Наконец, вот и свежая яма
И уж в ней по колено вода !
В эту воду мы гроб опустили,
Липкой грязью его завалили
И конец...

В таких же тонах, как Помяловский и Некрасов, рисует под-

подлый человек перед Лизой воображаемую картину ее погребения: "В могиле слякоть, мразь, снег мокрый, - не для тебя же пережить? /... / Засплют поскорей мокрой синей глиной и уйдут в кабак /... / имя твоё исчезнет с лица земли - так, как бы совсем тебя никогда не бывало и не рождалось!"

/стр.219/. Еще ранее он рассказывал Лизе о подобной смерти девушки из "дурного дома" на Сенной и говорил о воде в могиле. "Как же, вода на дне, вершков на шесть. Тут ни одной могины, на Волковом, сухой не выраешь"/стр.209/. То, что Барль Бодлер или Эдгар По эстетизирует, освещает зловещим светом романтического пафоса, Помяловский и Достоевский в образах своих "кладбищенских романтиков" подают с трезвым, беспощадным реализмом / Достоевский с его тяготением к драматизации вводит даже циничный диалог могильщиков над гробом Лизы/.

Особенностью "кладбищенства" у Череванина является то, что оно полностью чуждо тщеславия, эгоизма, стремления к самоутверждению. В некоторых отношениях Череванин напоминает "русские широкие натуры" Достоевского. К тому же Череванин, когда готов противопоставляет кладбищенской философии обычную в те годы этическую теорию "разумного эгоизма", неожиданно легко дает себя убедить и решает начать новую жизнь.

Тем не менее, нельзя отрицать, что между образом Череванина и образом подпольного человека существует явное генетическое родство. Но между этими двумя образами пролегают три года, три очень больших года русской истории. Это одна из причин принципиального различия между "кладбищенством" и подпольем.

Мы уже говорили выше о том, какие это были годы. Звезда шестидесятих годов клонилась к закату, вожди революционного

Движения исчезли в Сибири или в казематах Петропавловки; долгожданное освобождение крестьян обернулось жесточайшим обманом. В обстановке поражения первой революционной волны поколение разночинцев 60-х годов ^{С безвестной своей частью} испытало первый "идейный разброд" - далекий прообраз идейного патания русской интеллигенции после поражения революции 1905 года.

Слишком много надежд возлагалось на "утреннюю зарю освободительной эры" и слишком жестоким было разочарование! В среде разночинцев, которые в начале 60-х годов выступали как единая сила, началось быстрое расслоение. В своей статье о "Записках из подполья" В.Я.Кирпотин говорит, что Достоевский "невольной заменил тип передового разночинца подпольным разночинцем, равночинцем-мещанином" ^{1/}. Это было бы совершенно справедливым, если бы не беспочвенный домысел о "невольной замене", произведенной Достоевским. Замену эту произвела сама ^{Слишком.}

Некоторые представители разночинцев после

спада революционной ситуации 1861-1863 годов начала постепенно проникаться цинизмом и отчаянием, которое порождало бегущие настроения, алкоголизм /"прогрессивное пьянство", по словам того же Череванина/, самоубийства и даже идейное и политическое предательство. *Наличие разрыва между этими двумя поколениями разночинцев* ^{13 0} многие "пали жертвой в борьбе ро-

"новой", ^{догмат} ~~идеологической~~ - выбрали путь буржуазной карьеры и пре-
 шли со временем, но ^{некоторые} ~~иногда~~ просто "сломались", впали
 апатию, отошли от общественной жизни. И в то время как ле-
 нинское крыло движения во главе с Писаревым, Цедриным и другими
 продолжало легальную деятельность, малелькие группы револю-
 ционеров с отчаяния уходили в романтическое революционное
подполье, с символическими торорами и кинжалами на печатях,
 вроде московской организации Ишутина и его боевого центра под
 названием "Ад", откуда вышел первый русский террорист Д.В.Ка-
 рпов.

Выше мы сказали: "цинизм и отчаяние". Это не совсем точно:
 точнее было бы выразиться "цинизм отчаяния". Именно этот ци-
 зм отчаяния породил ренегатство, породил то умонастроение,
 которое Горький, говоря о философии подпольного человека,
 назвал "анархизмом побежденных". Ибо после разгрома революци-
 онного движения было немало случаев ренегатства.

Мы далеки от того, чтобы обвинить шестидесятников в массо-
 ном предательстве. Одно лишь бесспорно: ренегат стал одним из
 заметных социальных типов эпохи. И на первом плане этой мрач-
 ной, но совершенно реальной картины выступает злодейка и жал-
 кая фигура первого ренегата - ^{пре Сибирского} ~~идеологического~~ Всеволода Костома-
 рова, ярославского дворянчика, уланского корнета и переводчика,
 который предал Михайлова и Чернышевского, а затем умер от за-
 тяжной, тяжелой болезни в возрасте 26 лет. Видный революци-
 онер-шестидесятник Н.В.Шелгунов в своих "Воспоминаниях" дал
 нам детальный и впечатляющий портрет Костомарова, которого он
 знал довольно хорошо.

"Главными отличительными чертами характера Костомарова ...
 были трусость и хвастливость ... Вообще это была натура при-

382

давленная, приниженная и пассивная". "Личное чувство, и так
уже в нем, должно быть, безмерное, в заключении развилось
еще больше; он преувеличил свое несчастье и овллобился. Неос-
поримо, что это был человек больной и несчастный" ^{1/}. Шелгу-
нов удивляется овллобленности Костомарова, его мрачности, по-
давленной сосредоточенности, его злобному упрямству. "И
странное дело, этот обвинитель возбуждал сострадание; в нем
чувствовалось что-то ноющее, какая-то внутренняя болеющая
точка" ^{2/}.

Трусливый, тщеславный и больной индивидуалист, то ли из
тщеславия сочинявший стихи неlegalного содержания, то ли в
самом деле на какой-то момент увлеченный общим под"емом -
так или иначе, в 1861 году он дебютировал в роли предателя
и при первом же аресте поступил на службу в Третье отделение.
Он ненавидел революционеров именно потому, что предал их;
глубоко завидуя их мужеству, цельности, духовному здоровью,
он должен был считать себя выше, сложнее, интереснее их. Этот
лиц был своего рода романтиком подлости, поэтом предатель-
ства. Портрет Костомарова, обрисованный Шелгуновым, местами
резительно напоминает подпольного парадоксалиста из повести
Тютчевского.

Теперь припомним только несколько общеизвестных истори-
ческих деталей, на которые мы обычно не обращаем внимания.
Первая - Всеволод Костомаров, поэт-переводчик, печатался в
журнале "Русское слово", "Светоч" и "Зрeмя" /переводы из Бай-
рона, Бернса, Лонгфелло и др./ . В десятом номере журнала "Зрeмя"
за 1861 год была помещена его статья "Легенды сербов" с при-

Н. В. Шелгунов, "Воспоминания", М. - Пг., 1923, стр. 142.

Там же.

лением ряда народных сказаний. Представляется почти бесспорным, что во время своих неоднократных приездов из Москвы в Петербург Костомаров лично посетил редакцию "Времени" и завязал знакомство с редакторами журнала. Вторая деталь - в 1862 г. Всеволод Костомаров и Александр Петрович Милуков совместно издали компилятивную "Историю литературы древнего и нового мира"; при таком сотрудничестве личные связи необходимы. Между тем, А.П. Милуков был давним другом Федора Михайловича Достоевского, и его дочерей романист пригласил на венчание с Анной Григорьевной в 1867 году. В доме Милукова Достоевский был своим человеком. Третья деталь - Костомаров занимался переводами стихов Генриха Гейне, необычайно популярного в России; на этой почве он сблизился с таким же молодым поэтом Федором Бергом, который был постоянным сотрудником журнала "Время". В 1864 г. Берг и Костомаров совместно издали том переводов из гейневского "Романсеро". Эти факты свидетельствуют о близости Всеволода Костомарова к кружку "Времени".

Достоевский мог знать Всеволода Костомарова.

Считаем нужным подчеркнуть, что здесь нет речи о "подыскивании" какого-то живящего прототипа к образу подпольного человека. Дело не в этом. Но то, что Достоевский мог в непосредственной близости наблюдать озлобленных и больных индивидуалистов, нищих, отравленных гипертрофированным самолюбием, имеет большое значение для понимания генезиса "Записок из подполья". А Костомаров не был исключением.

Мы только что назвали имя Федора Берга, знакомство которого с Достоевским не подлежит сомнению. Берг дебютировал в 1860 г. в "Современнике"; ему было двадцать лет, и он носил под пиджаком красную козovorотку, как символ свободы. Печа-

ах он в разных журналах, его переводы из Гейне имели успех. Он писал и прозу под звучным псевдонимом "Боев". В 1868 г. "Современник" опубликовал его роман "Закоулок". А к 1870 г. относится нахумевшая статья Берга "Скорое наступление золотого века", которую он поместил под псевдонимом "Д.Анфовский" в славянофильском журнале "Заря". В этой статье бывший сотрудник "Времени" издевался над мечтами социалистов. Злобная ирония "Анфовского", по мнению Г.М. Фридлендера, побудила Достоевского "изложить и защитить - в противовес Бергу - свой поэтический идеал "золотого века", а именно - вписать картину счастливого человечества в сон Ставрогина"^{1/}. Впоследствии Берг сделал совершенно сногшибательную черносотенную карьеру, редактировал "Ниву", а с 1889 года - "Русский вестник", лишь за два года осиротевший по смерти Каткова. Но интересно другое: еще будучи молодым и "ужасно" либеральным, в год крестьянской реформы, Федор Берг не только гримировался под Гарибальдида и носил красную рубашку; каждый вечер он выходил на Невский и Литейный для ловли дешевых приключений с проститутками низшего разряда. Это был совершенно иной тип циника, нежели Костомаров, но с той же хвастливостью и с тем же "романтизмом подлости". Подобно подпольному человеку Достоевского, этот переводчик Гейне и потенциальный ренегат сочетал "прекрасное и высокое" с грязным развратцем.

Но дух цинизма, "череванинщина", хаотическая мораль отнюдь не исчерпываются приведенными примерами. Несколько позже, в 1867 г. на всю Россию прогремело сенсационное ренегатство Кельсиева, который считался ближайшим помощником Герцена и

^{1/} Г.М. Фридлендер, "Реализм Достоевского", М.-Лг., 1964, стр.38.

Старова. Человек непомерно раздутого самолюбия, Василий Кельсиев не выдержал лишения эмиграции, вернулся в Россию, дал властям подробные показания и был прощен. "Обращение" Кельсиева сильно взволновало Достоевского, который в переписке с Аполлоном Майковым разделил восторги поэта по этому поводу. Отметим однако, что это случилось позже интересующего нас момента, а именно после выстрела Каракозова.

Большой интерес представляет обобщение, сделанное тем же Шелгуновым, и характеризующее ренегатство обывательской части дворянства: "Двойственный тип, к которому принадлежал Кельсиев, не составляет редкости, и именно у нас, в России, но шестидесятые годы выдвинули его только в количестве более обыкновенного. Формы этого типа были не только разные, но и многообразные, ядро же оставалось всегда одно и то же. Немного склонности к увлечению, немного критической мысли и отрицания, немного доброжелательных чувств, очень много самолюбия, желания играть роль и стоять на первом месте, преувеличение своих сил, воображение, увлекающее заманчивыми картинами широкой деятельности, немного даже хвастливости все эти качества же побуждений самолюбия и удовольствия видеть себя в ореоле, и всегда очень много трусости. Не у всякого, конечно, в людях этого типа хватало мужества, чтобы разрешиться всемерно исповедью, полною цинического отношения к своему прошлому, и публично заявить неуважение к самому себе, как это и сделал Кельсиев"^{1/}. Если в этой характеристике "двойственного типа" выделенные количественные наречия всюду усилить до гиперболической степени, то противоречивость этого психологи-

евского/. И в этом социально-психологическом типе, как мушкетер в коконе, шевелился будущий тщеславный убийца, интеллектуальный садист, который обрел плоть и кровь в лице бы бы Бориса Савинкова, писателя и террориста. Ибо Достоевский все же не без оснований был назван "пророком русской революции"; только термин Мережковского пудрится в уточнении: великий романист на деле пророчествовал о черных страницах истории революции, об ее предателях. Своим "подпольем", своими "Бесами" он предвосхитил в первую очередь появление Тихомирова, Азефа, Савинкова и подобных им "героев" мелкобуржуазной революционности.

Достоевский глубоко проник в историческую, классовую традицию мелкой буржуазии, в рацдовоенность мелкобуржуазного сознания. Великий романист мог восхищаться покаянием Кельсиева в своих письмах, но он никогда не был поетом аморализма и предательства. Понимая идейные основания "подпольного бунта", Достоевский отнюдь не принимал самого подполья как жизненной и философской позиции. Но в момент создания "Записок из подполья", переживая свой второй идейный кризис, великий писатель еще не пришел в той схеме морального возрождения через преступление, которую он будет применять в различных вариантах в своих больших романах. Путь греха и покаяния, путь к новообретенной религии еще только нащупывается в "Записках из подполья", и автор сам еще не вполне отдает себе отчет: где же выход из трагического тупика? Порочный круг, в котором мечется мысль подпольного человека, находит себе буквальное соответствие в циклической композиции повести, в том же самом возвращении к исходному состоянию, какое характерно для "Вечного мужа" и "Кроткой" - более поздних вариантов "Под-

доля".

Приведенные нами выше исторические и историко-литературные факты свидетельствуют о том, что "подполье" не является каким-то откровением в области психологии. Все предпринимаемые западными исследователями попытки отождествить "подполье" и фрейдовское "бессознательное" свидетельствуют лишь о глубочайшем непонимании исторических условий в России XIX века, условий, породивших отчаяние, пессимизм и душевные метания мелкобуржуазной интеллигенции. Термин "подполье" следует понимать не как психологическое состояние или бессознательную сферу психики / все "подполье" пронизано светом самого влбного и ясного самоанализа, оно насквозь сознательно/, но как определенную жизненную позицию, которая в настоящей работе последовательно характеризовалась как моральный мазохизм, эстетизация протеста или романтизм подлости. Для подполья характерно стремление утвердить свою свободу путем отказа от всякого действия: Достоевский прекрасно понимает невозможность такого положения. Замена этического идеала эстетическим, произведенная в "усиленном сознании" подпольного человека, наслаждение собственной подлостью как художественно выразительным явлением искусства означает самую плачевную неспособность к жизни. Трагизм подполья, трагизм униженности, выражает конкретные исторические явления: подавленность, слабость, безвыходное социальное положение русской мелкобуржуазной интеллигенции изображаемой эпохи; двойное сознание подпольного человека отражает противоречивость мелкобуржуазного сознания в момент крушения революционных устремлений. Подпольный человек типичен как явление социальное; он от этого однако не менее исключителен как яв-

ение художественной литературы.

Спор о принципах создания образа в творчестве Достоевского имеет за собой уже долгую историю. Одно из последних во времени выступлений в этом споре принадлежит В.Я.Кирпотину как автору статьи "Типология русского романа"^{1/}. По его мнению, "идея у Достоевского не предикат, а сущность героя". Однако в романе Достоевского действуют не идеи, а люди, охваченные идеей..." Это утверждение Кирпотина противопоставляет взглядам Н.Бердяева и Б.Энгельгардта, которые сводятся к тому, что творчество Достоевского есть лишь "трагическое движение идей" /Н.Бердяев/ и что "его героиней была идея"/Б.Энгельгардт/. Полемизируя с этими и подобными взглядами, Кирпотин заявляет, что Достоевский изображал "всестороннего человека", что "философское содержание идеи" сливается у него с характером, поступками, социальной природой человека в живое единство. "Достоевский взял не только идею, но и самого раскольниковца из жизни". Его роман строится не на "образе идеи", а на свободном выборе решения задачи.

Далее В.Я.Кирпотин говорит о претворении идеи в действие, о сюжете у Достоевского, о перенесении им в роман принципов трагедии. Все это отнюдь не аргументирует защищаемую им точку зрения, согласно которой герои Достоевского - это "всесторонние" человеческие характеры, сущностью которых являются их идеи. Позиция В.Я.Кирпотина представляется несколько неопределенной, его утверждения шатки. Сближая приемы создания образа у Достоевского с общей реалистической традицией, он

^{1/}"Вопросы литературы", 1965, № 7, раздел о Достоевском - стр. 117-118.

отчасти жертвует своеобразием метода Достоевского. Называя его характеры "всесторонними", Кирпотин грешит против фактов. Например, один из самых сильных образов Достоевского - образ Ивана Карамазова - обрисован чрезвычайно односторонне: вне социальных занятий и связей, без всякого внимания к его будничной, повседневной деятельности / таковой у него, по сути дела, вовсе нет/. Очень слабо, полунамеками, освещены взаимоотношения Ивана и Кати. Наконец, на протяжении едва ли не всего романа, вплоть до своего неожиданного появления на суде, Иван не совершает никаких поступков. Вот чистейший герой-идеолог, за которого "грязную работу" делает его природный брат и двойник Смердяков. О какой "всесторонности" может идти речь? Да, его идея слита с его характером в "живое единство", но лишь потому, что его характер - порождение этой идеи.

В жизни детерминированные средой характеры постепенно избирают близкую им идеологию, которая, в свою очередь, начинает затем влиять на своих носителей, зачастую даже преобразуя эти характеры. Герой реалистической литературы - это сильный характер, усваивающий ту или иную идею и действующий соответственно с нею и с самим собой. Характеры первичны: куда делались идеи, убеждения Евгения Онегина, когда он влюбился в повзрослевшую Татьяну? "Каратаевщина", народное мировосприятие, сильно изменили характер Пьера Безухова, но разве он не был с самого начала предрасположен к идеям Каратаева, разве не по этой мужицкой правде тосковала его душа между попойками и заседаниями масонских лож? У Достоевского дело обстоит прямо противоположным образом, его интересует лишь "обратная связь": идея изначальна и первична, характер формируется функ-

нально от идеи. Идея завладевает человеком всецело и действует сообразно с ним и с самой собой.

И это не только не противоречит реализму, но и поднимает его на более высокую ступень. Ибо если на людей влияют одинаковые исторические, социальные и бытовые условия, то чем объясняется неповторимое своеобразие и неожиданность каждой человеческой личности? Очевидно, оригинальным, неповторимым сочетанием идеи и характера: мыслительная деятельность людей, по Достоевскому, бесконечно шире и разнообразнее окружающих внешних обстоятельств. Свобода, фантазия, каприз и парадокс отдают мысль развитого человека, тогда как внешний мир подчинен закону причинности. Поэтому Достоевский оставляет "царство необходимости" и совершает прыжок в "царство свободы", кантовым, согласно учению Канта и убеждению самого Достоевского, является сфера чистой идеологии, ноуменальное /непознаваемое/ сознание личности. В этой сфере царит, по кантовскому определению, "причинность из свободы". Идеи, свободно возникающие в ноуменальном "я", подчиняют себе земное, эмпирическое "я": характер человека. Если сильная идея, поселившаяся в душе героя, противоречит его нравственным чувствам, то перед нами - трагический характер. Ибо Достоевский, в отличие от Канта, не считает разум необходимо добрым. Одержимость идеей - первое условие трагической судьбы. "Все наше достоинство заключается в мысли", - сказал Паскаль. Достоевский положил эту мысль в основу своего изображения человека, рисует людей, живущих только для того, чтобы "мысль разрешить". Поэтому совершенно справедливо, что в качестве прямых предшественников героев Достоевского нередко называются Гамлет и Дон-Кихот.

Итак, характеры у Достоевского являются функциями идей. Иначе говоря, идея - формообразующее начало характера. Значит ли это, что характер произвольно конструируется от идеи? Только в исключительных случаях. Так, путем произвольного конструирования от заданной наперед идеи Достоевский создал образ князя Валковского /см.1 главу настоящей работы/. Но в других романах Достоевского дело обстоит гораздо сложнее.

Из показаний самого писателя явствует, что в первой стадии творческого процесса он / в отличие, например, от Тургенева/ видел прежде всего не героя, а драматическое событие, коллизию, анекдот. Восемь планов "Идиота" свидетельствуют, что замысел художника вращался не вокруг главной идеи /у первого "идиота" и у князя Мышкина доминирующие идеи прямо противоположны/, а вокруг главного события - убийства героини. Для развязки романа почти и писался и задуман был весь роман^{1/}. Роман "Бесы" написан под свежим впечатлением дела Нечаева. В письме с изложением плана "Игрока" Достоевский, казалось бы, раскрывает перед нами чисто "тургеньевский" по своей последовательности замысел: сначала намечает "одна тип заграничного русского" и развивает мысль о "недоконченности" этого героя; однако тут же писатель поясняет Страхову: "главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на рулетку". И далее он подчеркивает, что задача этого рассказа - "наглядное и подробнейшее изображение" рулеточного ада, этой драматизированной "дурной бесконечности". История духовного одичания игрока предчувствуется уже в этом плане. Драматическое событие, найденное в жизни, и даже га -

етный анекдот - вот первый импульс творческого процесса Достоевского. Такое событие заранее распределяет роли между участниками, в какой-то степени предопределяет их характеры; между тем, разработка "идей-силы" здесь еще не имеет места.

Таким образом, мы приходим к противоречию: с одной стороны, идея первична, и характер - функция идеи; с другой стороны, характеры не создаются произвольным конструированием от идеи, а предопределяются их участием в первопричинной драматической ситуации. Однако это противоречие можно преодолеть.

Вспомним, каким жадным читателем газет был Достоевский, как ловил он всякое необычайное происшествие, анекдотический случай, скандальный процесс. То не была обывательская жажда сенсации. В необычайных происшествиях он видел выражение идей времени и стремился "вычитать между строк" драгоценную информацию о движении этих идей, о тенденциях их развития. Покушась ли журналистка Каирова на жизнь своей соперницы, сек ли железнодорожный деятель Кронеберг свою семилетнюю дочь или швея Марья Борисова выбрасывалась из окна с образом богородицы в руках, Достоевский во всем видел противоборство идей, подхватывал, развивал смысл события, порою доводил его до масштаба своего космогонического мышления/"Кроткая"/. Его осмысление повседневных фактов отнюдь не было каким-то прибавлением из собственного воображения: идеи, которые Достоевский извлекал из событий, были идеями его времени, идеями его самого и его современников.

Творческий процесс, процесс моделирования жизни, говоря языком современности, протекал у него в обратном порядке.

обычно чуткий ко всем новым веяниям, непрерывно обдумыва-
 все новые и новые вопросы человеческого бытия, Достоевский
 располагал огромным запасом художественно осмысленных
 идей. То или иное драматическое событие / чаще всего убийство
 и самоубийство/, особенно сильно поразив его творческое
 воображение, приводило в движение механизм изобретения фабу-
 лы. Само драматическое событие могло и не содержать в себе
 идей, какие вкладывал в него Достоевский. В свою очередь,
 и идеи, возникшие из других источников / долголетние раз-
 мышления писателя, чтение, беседы и споры с друзьями, исто-
 рический опыт и самонаблюдение/, для своего воплощения тре-
 бовали трагической коллизии. Достоевский советовал начинаю-
 щим писателям ничего не выдумывать, а черпать сюжеты из ре-
 альной действительности. Он и сам так поступал, однако дра-
 матическое событие из жизни - это было для него только *pré-*
mière mobile для дальнейшей, весьма богатой и свободной
 разработки.

Таким образом, характеры Достоевского рождаются в резуль-
 тате художественного слияния реального события с отвлеченны-
 ми идеями самого писателя. Это положение представляется нес-
 колько общим. Можно уточнить его конкретными примерами. Тур-
 генев, например, видел сначала лицо героя /иногда даже второсте-
 пенного/, задумывался над его характером, образованием, про-
 исходящим, группировал вокруг него других героев, а уж за-
 тем составлял фабулу рассказа: это была для него, по свиде-
 тельству Генри Джеймса, "самая неприятная часть работы". "За-
 роды повести никогда не принимал формы истории с завязкой
 и развязкой". Романы Тургенева однозвонды, их фабулы

1/ "Русские писатели о литературе", т.1, Л., 1939, стр.361.

чень просто. Это романы о героях, проникнутые элегическим настроением. У Льва Толстого исходным пунктом для творческого процесса являлась история народа, грандиозное понятие закономерности всего происходящего; в "Войне и мире" он "любил мысль народную". Толстой отправлялся от главной идеи, центральной исторической мысли, подчинявшей себе все события и лица. У Достоевского же драматическое событие, характерный жизненный конфликт, является прежде всего; идеи, занимающие мысль писателя, и событие из жизни / или реальная драматическая ситуация / находят друг друга.

Наше положение о равноправности идеи и реального конфликта у Достоевского можно прояснить в применении к "Запискам из Подполья". Подполье, как говорилось выше, есть реальная драматическая ситуация, возникшая в условиях поражения русских разночинцев 60-х годов. Крушение надежд, отчаяние, "анархизм побежденных" делают положение мыслящего разночинца не только трудным, но почти безвыходным и в высшей степени трагическим. Но эта конкретная социальная ситуация не связана necessarily с моральным мазехизмом, бунтом против мировой необходимости и обращением к религии.

Все эти идеи и философские мотивы зародились в сознании Достоевского независимо от конкретной ситуации, но зато в тесной связи с общим развитием русской общественной мысли. Урберию бывшего петрашевца, выродился в "этический социализм" под влиянием каторжного опыта общения с народом и перехода от социальный путей изменения общества к моральным посылкам; конец революционной ситуации породил разочарование и доску; страх перед капиталистическим Ваалом привел писателя к отказу от принятия "разумной необходимости"; в безвыходном

душике передее "стеной" единственным спасением стал казаться полет на крыльях религиозного экстаза. Если свобода человека свирепо задавливается в бюрократической Российской империи, если власть золотых мешков на Западе превращает само слово "свобода" в насмешку, если даже социалисты требуют разумного ограничения свободы воли, значит одинокому человеку остается лишь один религиозный идеал самопожертвования, любви и братства во Христе. Космический моральный бунт с последующим религиозным возрождением - это отнюдь не атрибут реального исторического подполья, это идея самого Достоевского, возникшая закономерно и одновременно с реальным подпольем.

Кстати, эта идея не является столь уж исключительной для своего времени. В "Дневнике" профессора Никитенко под 3 мая 1864 года записано о сильном споре автора с Чивилевым о свободе воли. "Он придерживается новейшей философии и отрицает свободу воли./... / Он полагает, что для ума человеческого нет ничего недоступного, и что знание должно разоблачить все тайны вещей". Не один Никитенко отстаивал свободу воли. В России, наряду с Гегелем, большой популярностью пользовался Шеллинг с его мистической философией откровения, которая искала истину за пределами разума - в "религиозном опыте". Корнем свободы воли Шеллинг провозгласил личное начало, источник которого находится в сверхчувственном /интеллигибельном/ мире. Ярым шеллингланцем был Иван Киреевский, один из влиятельных славянофилов. Философия Шеллинга послужила основой "органической критики" Аполлона Григорьева и через него могла в какой-то степени повлиять на взгляды Достоевского.

Хотя Достоевский в своей трактовке проблемы свободы воли основывался на христианскую традицию, его понимание свободы весьма отличалось от учения отцов церкви. Согласно доктрине Фомы

инского, вера и разум образуют полную гармонию; разум есть источник свободы воли, которую он превращает в элемент порядка гармонии, сотворенного богом мира. Воля стремится к добру необходимостью, ибо разум уже в силу своей природы не может препятствовать человеку в спасении. Достоевский же в отличие от Томы Аквинского рассматривал свободную волю как неразумную и аморальную. Тем самым, он выступал, сам того не замечая, не только против рационализма Просвещения, либо отрицавшего свободу воли, либо стремившегося примирить ее с детерминизмом, но также и против традиционной христианской философии, искавшей согласия между предопределением и свободой, необходимой для божьего суда и нравственной жизни человека.

Проблема свободы воли именно в 60-не годы привлекла в России большое внимание. Для характеристики важности проблемы достаточно сказать, что Иван Михайлович Сеченов в своих "Рефлексах головного мозга" / "Медицинский вестник", 1863/ последний параграф этой знаменитой работы посвятил опровержению теории свободы воли. Он называет волю "бесстрастным хотением" и заявляет, что каким бы независимым от внешних явлений оно ни казалось, в сущности оно "столько же зависит от них, как любое ощущение". Волевой акт - это "психический рефлекс". В первой части "Записок из подполья" Достоевский ведет яростную борьбу против идеи детерминированности волевого акта, как будто прямо адресованную Сеченову. В библиотеке Достоевского, по каталогу А.Г. Достоевской/ находилось отдельное издание книги Сеченова /1866 год/.

Этическая проблематика в 60-ые годы волновала все русское общество. Известно, что вопрос о смысле жизни занимал и революционных демократов. Огромный интерес вызывает письмо И.А. Некрасова Льву Толстому от 5/17/ мая 1857 года, представляющее собой замечательный человеческий документ и вместе с тем важное свидетельство из истории этической мысли:

"Хорошо ли, искренно ли, сердечно ли/ а не умозрительно только, не головою/ убеждены Вы , что цель и смысл жизни любовь / в широком смысле/? Без нее нет ключа ни к собственному существованию, ни к существованию других, и ею только объясняется , что самоубийства не сделались ежедневным явлением. По мере того ,как живешь - умиляясь, светлеешь и охлаждаешься, мысль о бесцельности жизни начинает томить, тут делается попытку к другим / . . . / - жаль становится их - и вот является любовь. Человек брошен в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению - страшного и обидного в этом много. На этом одном можно с ума сойти. Но вот вы замечаете, что другому / или другим/ нужны вы - и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует своей сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука. /.../ Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя как единицу - и вы придете в отчаяние"^{1/}.

Это письмо написано одним из самых умных и "усиленно сознающих" русских людей XIX столетия, прошедшим сквозь свое собственное подполье. Экзистенциальные проблемы подпольного

^{1/}И.А. Некрасов. Полное собрание сочинений и писем, т. X, М., 1952, стр. 334-335.

человека суммированы здесь с великолепным лаконизмом: тут и "трагедия конечности" / "страшного и обидного в этом много"-менно обидного!/, и мысль о беспечности жизни, и острое ощущение, что индивидуалистическая позиция обречена на отчаяние.

Приведенные нами свидетельства об остроте проблем личной морали и индивидуального существования в России времен Достоевского весьма отрывочны, но и они показывают с достаточной ясностью, что идеи романиста носились в воздухе, а отнюдь не носили книжного, отвлеченного характера. Таким образом, и реальная драматическая ситуация / "подполье"/, и звучие проблемы индивидуальной морали и смысла жизни принадлежали самой действительности. Достоевский ничего не выдумал, он лишь гиперболически заострил как ситуацию, так и постановку проблемы: довел своего подпольного человека до предельного одиночества и отчаяния, в то же время введя в квадрат этическую дискуссию эпохи, и эти две крайности соединил в парадоксальном, нетипичном для повседневности сочетании. На этом противоречии между жизненной ситуацией и идеологией героя и строится его "эмпирический характер".

Так разрешается указанное выше противоречие: действительно, характер у Достоевского - функция идеи; действительно он в то же время отчасти предопределен драматической ситуацией; на столкновении, вернее, на встречном движении этих двух противоречивых творческих тенденций Достоевский строит образ трагического мыслителя, героя-идеолога. Поэтому, говоря о том, что идея служит формообразующим началом характера, необходимо

1/ Там же.

...значит, что принципом создания характера является парадокс.

Простейшее определение парадокса - выражение мысли в форме реального противоречия с общепринятым мнением; парадокс свойственны яркость, четкость и подчеркнутая заостренность формулировки. В современной формальной логике парадоксом называются два взаимоисключающих, но в равной мере доказуемых суждения. Парадокс в искусстве - это своего рода бомба, результативно взрывающая крепость традиционного представления. В творчестве Достоевского парадокс является столь частым и универсальным приемом, что никакой Оскар Уайльд, ни Анатоль Франс не могут соперничать с русским романистом по части любви к парадоксу. В "Записках из подполья" первая часть представляет собой парадокс о свободе воли и мировой необходимости: рассказчик не утверждает, что последней не существует, он просто не желает ее принять, поскольку необходимость лично унижает его. Стиль подпольного человека изобилует парадоксами, а Достоевский сам называет его "парадоксальником". Но, пожалуй, ялчуть не меньше подпольного человека любит парадоксы и сам автор. В настоящей работе уже неоднократно отмечались парадоксальные эпитеты, щедро рассыпанные по различным проливам Достоевского. В поведении многих персоналий Достоевского преобладает парадоксальная реакция: в критические моменты они ведут себя не так, как обычно поступают люди, а противоположным образом.

Эту особенность первым с ядовитой иронией отметил Тургенев. Сергей Львович Толстой в "Очерках былого"/глава "Тургенев в Лесной Поляне"/ приводит по памяти такие замечания Тургенева:

402.

"Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек полюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т.д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться... А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое предство прослыть оригинальным писателем"^{1/}.

Тургенев остроумен, но не справедлив. Парадоксальная реакция героев Достоевского - не просто дешевый трюк, основанный на опрокидывании банального, а выражение коренного противоречия между конкретной ситуацией этих героев и владеющей ими идеей. Именно в силу своей внутренней логичности эти парадоксы действия производят столь сильное впечатление. Такова, например, сцена заушания Ставрогина в "Бесах", когда демонический герой романа хватается Шатова за плечи, но тотчас отдергивает руки и скрещивает их за спиной, бледнея "как рубашка"... Сцена имеет глубокий внутренний смысл, и парадоксальная реакция Ставрогина совершенно логична по законам его собственной логики.

Таким образом, парадокс является одним из самых универсальных принципов искусства Достоевского, начиная от речи героев и самого автора и кончая построением образа и даже части какого-либо произведения, в тех случаях, когда эта часть служит развитием парадоксальной идеи. Говоря о сюжетной неожиданности у Достоевского, о широком применении контраста и антитезы, необходимо отличать от этих более первичных,

102

основных приемов особый прием, родственный, но не тождественный им: прием парадокса, т.е. того или иного художественного построения, противоречащего общепринятому суждению или представлению, но внутренне логически обоснованного.

Образ подпольного человека строится как парадокс социально-психологической ситуации разочаровавшегося разночинца и идеологии самобичевания и предрелигиозного отчаяния. Воспринятый современниками как характер скорее фантастический, он оказал впоследствии мощное влияние на русскую и западно-европейскую литературу, включая Федора Сологуба, Леонида Андреева, Андрея Белого, Андрея Лидца, Альбера Камю, Жан-Поля Сартра и многих других. После Достоевского люди современной эпохи воочию убедились, что в мире существуют норы, в которых скрежещут зубами одичалые "романтики подлости". Парадокс уже потерял от частого употребления, но все еще продолжает привлекать литературу, наблюдающие те ситуации и идеи, которые его породили.

Чтобы до конца быть точными, отметим, что в некоторых образах Достоевского парадокс оказывается слишком напряженным и сохраняется больший или меньший разрыв между социально-психологической ситуацией и идеей. Разрыв не означает противоречия, ибо оно как таковое входит в природу парадокса; разрыв — это художественная незаконченность, пробел, подобный пробелам, которые иногда оставлял на своих холстах французский художник Сезанн, не найдя нужного ему тона. Такой разрыв ощутим в образах подпольного человека, Ставрогина /впрочем, как известно, в последнем случае не по вине автора/, Ипполита Терентьева в "Идиоте", молодого князя Сокольского в "Подростке" и в некоторых других. Это как бы следы творческого процесса пи-

ателя, остатки черновика в окончательном тексте; однако это не дает никакого основания вообще отрывать жизнь идеи от жизни носителя, принижать значение характера или социально-психологической ситуации в романе Достоевского. В этом смысле В.Я.Кирпотин прав, так же как прав Бахтин, говоря: "Образ идеи неотделим от образа человека - носителя этой идеи"^{1/}.

Реакция возражения В.Я.Кирпотина вызывает термин Бахтина "образ идеи". Действительно, этот термин нельзя приложить к каждому отдельному случаю: к случаю Раскольникова, Порфирия Петровича, князя Мышкина и т.д. Но в ряде случаев Достоевский создал самые настоящие типические образы идей, давшие жизнь таким употребительным в литературном языке выражениям, как "свидригайловщина", "духовное подполье", "карамазовщина", "мердяковщина", "шигелевщина" и другим. Эти образы идей обладают замечательной конкретностью и насыщенностью именно благодаря силе и художественной выразительности связанных с ними человеческих фигур. Представляется вполне возможным именно в этих случаях говорить об "образе идеи", что никоим образом не препятствует существованию образа ее "носителя".

В целом образ подпольного человека является в высшей степени достоверным реалистическим образом, построенным по принципу парадокса.

Подведем итоги проделанного выше анализа "Записок из подполья". Первая часть повести - парадокс о свободе и необходимости: Достоевский показывает трагическую разорванность разума и морали у современного человека, разрушает традицион-

^{1/} М.Бахтин, "Проблемы поэтики Достоевского", М., 1963, стр.113.

мораль. Отказываясь принимать фаталистический детерминизм "стена" разумной необходимости/, антигерой однако не делает этого практических выводов, страшится "первого шага" к бунту, переводит его из этической сферы в эстетическую. Моральное страдание превращается в нездоровую игру: подпольный человек склонен сознательно усугублять свою низость с целью наказания этим страданием /моральный мазохизм/.

Эта парадоксальная позиция связана с острым отчаянием, с осознанием трагизма человеческого существования. Трагизм человеческого бытия не имеет исхода в земной жизни; отсюда вытекает постулат бытия бога и бессмертия души, подготовленный развитием идей повести, но не высказанный в ее наличном тексте из-за вмешательства цензуры. Идеалом будущего /настоящим "хрустальным дворцом" / может стать лишь утопия христианского социализма.

Такое перерождение взглядов Достоевского означало его переход на сторону реакции.

Однако Новая религия Достоевского отнюдь не тождественна христианской традиции: она проникнута страстной любовью к земной жизни, глубокой верой в красоту и моральную силу народа. С этой точки зрения Достоевский в образе подпольного человека изобразил именно эту двойственность, противоречивость мелкобуржуазного идеолога, о которой в понятиях исторического материализма говорили

Маркс и Ленин. Трагизм подполья бежит от трагедии, и безвыходное положение подпольного человека отчасти создано им самим в целях эстетизированного самоутверждения. Разрыв этического и эстетического - доминанта подполья.

Этот разрыв предельно заостряется путем болевого аффекта, имеющего целью соадать резкий эстетический диссонанс, вызвать психическое сопротивление читателя и заставить его осознать собственную ответственность каждого за царящее в мире зло. Тем самым Достоевский как бы возлагает на читателя задачу осуществления последней стадии творческого процесса: вынесения морального суждения. По его замыслу, это суждение должно быть прежде всего самоосуждением. Разгадка образа подпольного человека в том, что на объективную невозможность морального поведения /"не дано быть добрым"/ накладывается субъективная неспособность к нему из страха перед жизнью, из боязни неэстетического положения /"не могу быть добрым"/. В страхе перед жизнью Достоевский обвиняет всех мыслящих людей.

Подпольный человек - конкретный исторический и социальный тип /"двойственный тип", по выражению современника/, но в то же время этот образ является предсказанием, т.е. образом фантастическим. Психологическая фантастика Достоевского близка к научной фантастике по своему сочетанию фактов действительности с гипотетическими допущениями /но только не в сфере техники, а в сфере морали и психологии/. Это сочетание осуществляется по принципу парадокса. Почти все

крупные образы Достоевского парадоксальны по своему существу: интеллектуальный убийца, ангелоподобная проститутка, трагическая куртизанка, философствующий ростовщик, душевнобольной мудрец, "нетерпеливые нищие" и так далее.

В "Записках из подполья" социальные мотивы /бедность, социальное неравенство, проституция, жизнь большого города/ служат почвой для вырастающих из них моральных проблем. В подполье вырабатывается индивидуальная мораль, постулирующая вечное искание истины и смысла жизни.

Тщеславие, рабский снобизм и манерный тон рассказчика дискредитируют его пылкие требования свободы. На деле ему нужно только спокойствие, ради которого он готов на предательство: его поведение по отношению к Лизе есть предательство, а в конце повести он предает и самую свободу, отрекается от нее. Достоевский создает не апологию подполья, а трагическую пародию на эту социально-философскую позицию.

Образом своего парадоксалиста Достоевский стремится опровергнуть рационализм, веру в разум и прогресс, утилитарную мораль и психологию среды, доказать неосуществимость социалистического идеала; в то же время он опровергает и само подполье, которое невыносимо для человека и из которого необходимо вырваться хотя бы ценой жизненной трагедии.

Таким образом, подполье непосредственно предшествует трагическому бунту, путем которого в больших романах Достоевского достигается самоопределение личности. Писатель отталкивается от эстетизированного бунта, от "романтизма подлости" и создает трагедию.

Повесть "Записки из подполья" страдает известной художественной незаконченностью, т.к. в ней весьма значителен разрыв между социальным свидетельством о мире и философским экспериментом. Тем не менее, сам метод эксперимента в области идей, столь широко и полно впервые примененный в этой повести, знаменует начало второго периода творчества Достоевского.

VII.

Вскоре после опубликования "Записок из подполья" в жизни Достоевского произошла целая серия несчастий: смерть брата Михаила летом 1864 года, смерть Аполлона Григорьева в сентябре того же года и закрытие "Эпохи" в 1865 году.

Причиной гибели журнала явилась его полная идейная изоляция, а также неумение Ф.М. Достоевского вести дела, его абсолютная неспособность в сфере частного предпринимательства /всю жизнь он нуждался в опеке со стороны практических людей/.

"Современник" стал главным врагом "Эпохи", и в полемике против него Достоевский потерпел сокрушительное поражение. Осмеянный, лишенный всякой поддержки лучших литературных сил, журнал Достоевского хирел; подписка на него непрерывно падала. Писатель восемь месяцев отчаянно боролся за спасение журнала, делая всю работу, вплоть до правки корректур; у него не оставалось времени для создания новых художественных произведений. "В "Эпохе" было просто нечего читать, и в июне 1865 г. журнал прекратился за отсутствием средств, оставив 25 тысяч рублей долга, которые Достоевский ваял на себя.

Вскоре после этого первые кредиторы подали векселя ко
 уяснению, и у ног писателя разверзлась бедна. В судорожных
 поисках какой-либо финансовой помощи он идет на унижение, об-
 ращаясь к давнему врагу и бывшему работодателю А.А.Креев-
 скому. В письме от 8 июня 1865 г. Достоевский предложил для
 "Отечественных записок" свой новый роман "Пьяненькие"; Креев-
 ский ответил отказом. Достоевский заключил кабальный кон-
 тракт с книгоиздателем Стелловским, получил от него 3.000
 рублей, уплатил самые неотложные долги и уехал за границу.

Сколо 29 июля 1865 г. Достоевский приехал в Висбаден. По-
 сле смерти жены, друга, брата, отказа любимой девушки /А.В.
 Корвин-Кружовской/, закрытия журнала он полагал, что судьба
 должна ему наконец улыбнуться. Он сразу же отправился к рулет-
 ке. Но рулеточная Фортуна жестоко посмеялась над ним. Он
 проиграл все свои деньги и даже часы. На его отчаянное письмо
 Тургенев ответил присылкой 50 талеров, а Герцен, которого
 Достоевский считал еще своим другом и на которого очень на-
 деялся, не смог прислать ничего. В отеле "Виктория", где
 остановился Достоевский, ему перестали подавать обед, и он
 по три дня питался только чаем. В этот момент он написал в
 Петербург А.П.Милкову, прося старого друга выхлопотать в
 какой-нибудь редакции аванс под будущий роман.

Милков обошел все главные редакции, но "Современник",
 "Отечественные записки" и "Библиотека для чтения" отказались
 закупить роман Достоевского /за аванс в 300 рублей/. Он уже
 начал в Висбадене писать этот роман при крошечных огарках,
 т.к. хозяин отеля экономил на нем свечи.

В доме священника висбаденской русской церкви отца Янышева, который очень тепло относился к попавшему в беду писателю, Достоевский познакомился с княжной Н.П. Шаликовой, родственницей Каткова /жена последнего была урожденная княжна Шаликова/. Во время прогулки по аллеям Висбадена между Шаликовой и Достоевским состоялась короткая, но откровенная беседа, в результате которой у писателя возникла мысль обратиться за помощью к заклятому врагу - Каткову. И вот в начале сентября 1865 г. Достоевский в большом письме предлагает Каткову будущее "Преступление и наказание".

После довольно долгих размышлений Катков шлет Достоевскому свое согласие и 300 рублей аванса. Но деньги и письмо не заставят писателя; с помощью отца Янышева и своего старого друга Карона Врангеля, ставшего секретарем русского посольства в Копенгагене, Достоевский вырвался из висбаденского плена. Он увез в Копенгаген рукопись начала романа. В последнем письме из Висбадена /от 28 сентября 1865 г./ Достоевский сообщил Врангелю: "Написать-то я написал, а здоровье стало хуже; радостей нет, а слижает меня какая-то внутренняя лихорадка, озноб, жар каждую ночь..."^{1/}

Около десяти дней он прогостил в Копенгагене у Врангеля и 10 октября 1865 г. выехал домой, снабженный пледом и пальто радужного хояина. В Петербурге Достоевского ожидали деньги Каткова, которые переслал из Висбадена отец Янышев. Началась усиленная работа над романом, но в конце ноября Достоевский сжег первую рукопись и начал все сначала.

1/ Письма, т.1, стр.423.

С января 1866 г. "Русский вестник" публикует роман "Преступление и наказание", задуманный в обстановке лишения, голода, болезней и постоянных угроз немецкого гостинника полицией и тюрьмой. Достоевский вложил в роман всю свою ненависть к хозяевам жизни - сытым и самодовольным буржуа, которые преследовали и оскорбляли его своими векселями, счетами, угрозами. Он изобразил клочкотание чудовищного котла - великого Города капиталистической эры, в котором он сам был одной из жертв. "Я литератор-пролетарий",^{1/} писал он в 1863 году. Его личным невзгодам аккомпанировали стоны неисчислимых страдальцев вокруг него. Все это породило в Достоевском такой мощный протест против несправедливости мира, что идейный кризис разрешился сознанием необходимости действия. Дурная бесконечность раздвоенного сознания прежнего героя-идеолога взорвалась бунтом, словно топор Раскольникова заносила рука его создателя, словно в этом бунте выразилась личная месть автора враждебному обществу.

"Преступление и наказание" - один из крупнейших русских социальных романов. Картины нищеты, пьянства, проституции, административного деспотизма и человеческой униженности написаны с реалистической достоверностью и пронзительным драматизмом. Весь комплекс урбанистических проблем, намеченный в "Униженных и оскорбленных", развернут в новом романе с такой полнотой, какой не достигал Достоевский ни до, ни после этого. В "Преступлении и наказании" нашли свое место пристальные наблюдения автора над жизнью Малой Мещанской,

1/ Письма, т.1, стр.333.

сенной площади и других петербургских углов. Трагедия Раскольникова закономерно рождается из "всего этого крошечного ада бессмысленной и ненормальной жизни", как говорит Достоевский в "Униженных и оскорбленных" о трагедии Неелли. Понять историю Раскольникова вне социального фона, вне Петербурга невозможно.

Однако идеи Д.И. Писарева, объяснявшего эту историю непосредственно борьбой за существование, содержат вульгарное упрощение смысла романа. Да, преступление это порождено жестокой действительностью капиталистического города, но оно не имеет ничего общего ни с преступлением бедняка, крадущего хлеб, ни с преступлением светского франта, подделывающего вексель, не говоря уже о профессиональном убийстве и ограблении. Раскольников идет на преступление, имея для него твердые, чуть ли не математические обоснования в морально-философских идеях его времени. Он последовательный мыслитель, свою идею он должен превратить в жизнь, иначе он утратит уважение к себе, иначе его жизнь станет невыносимой. Раскольников считает подлостью смирение людей перед необходимостью; в силу своих убеждений он морально обязан нарушить, переступить конвенции социального поведения. Убийство старухи - процентщицы в его внутренней логике есть не просто "идейное преступление", но акт нравственно необходимый. Проблема преступления в этом романе ставится в основном как проблема моральная.

Почему в таком случае Раскольников выбрал именно Алену Ивановну, ссужающую деньги под залог вещей, а не ювелира, не гупчику, не богатого чиновника? Выбор "объекта" для осуществления идеи не случаен. Ведь бунт Раскольникова направ-

ден не против государства или класса, а против всего мирового зла в целом. Как уже говорилось в 1 главе нашей работы, понятие мирового зла у Достоевского - это мистифицированное понятие социального зла. Между тем, древняя традиция европейской культуры символизировала социальное зло именно в ростовщике. В библейской моральной градации людских профессий ростовщик занимает низшую ступень, а "лихва" рассматривается в Ветхом завете как грех /см. псалом Х1У/. В евангелии от Луки Христос учит ссужать без процентов. Древнеримские писатели тоже восставали против ростовщичества, и Катон Цензор говорил, что ростовщик вдвое хуже вора. Карл Маркс в 1 томе "Капитала" с одобрением цитирует одну из проповедей Мартина Лютера: "Кто грабит и ворует у другого его пищу, тот творит такое же великое убийство, как если бы он морил кого-нибудь голодом... Так поступает ростовщик и сидит спокойно в своем кресле, между тем как ему, по-настоящему, надо бы быть повешенным на виселице, чтобы его позирало такое же количество воронов, сколько он украл гульденов /.../ Поэтому нет на земле для человека врага большего /после дьявола/, чем скряга и ростовщик..."^{1/}

Наконец, Тихой Задонский, любимый религиозный писатель Достоевского, говорил, что "лихва" противна любви христианской. Таким образом, ростовщичество рассматривалось как занятие не только позорное, но и антихристианское.^{2/}

Ростовщичество - одна из важных тем европейской литературы.

1/ "Капитал", т.1, 1949, стр.598.

2/ Примеры взяты из книг: Ryszard Przybylski «Dostojewski i przekłete problemu» и Г.В.Плеханов "К вопросу о развитии монистического взгляда на историю".

достаточно назвать хотя бы "Венецианского купца" Шекспира, "Тобсека" Бальзака или "Нашего общего друга" Диккенса. В гоголевском "Портрете" ростовщик символизирует силы зла, он является слугой дьявола. Эта тема всегда привлекала внимание Достоевского, об этом свидетельствуют "Преступление и наказание", "Идиот", "Подросток" и "Крошечка". Особенно запоминается читателю гневное и изумленное восклицание Настасьи Филипповны:

"Сам ребенок, а лезет в ростовщики". Для Раскольникова старуха-процентщица не человек, а "вошь", омерзительное насекомое, воплощение зла. Выбор жертвы преступления морально обоснован.

Само преступление имеет в романе двойную мотивировку. Первая вытекает из "моральной арифметики" разумного эгоизма /в этом аспекте роман полемически заострен против этики Чернышевского/: если моральность поступка есть арифметическая сумма полезных и вредных последствий его, то моральный субъект может позволить себе совершить нечто, по видимости злое, но в дальнейшем дающее перевес добрым плодам. Единственно важное в этой морали — точно рассчитать все последствия. "Моральная арифметика" компрометируется образом Лузина, который придерживается утилитарной этики Бентама в ее чистом, буржуазном виде /никакой "путницы социальных адресов" здесь нет./.

Вторая мотивировка преступления восходит к "Философии истории" Гегеля: "Что касается вообще упадка, нарушения и уничтожения нравственных целей и отношений, то надо сказать, что, будучи бесконечными и вечными по своей внутренней сущности, они ограничены во внешних своих проявлениях и подчинены законам природы, а также действию случайности. Поэтому они переходя-

... поэтому они подлежат нарушению и уничтожению". "Право все-
мирного духа выше всех частных прав", - гордо провозглашает
Гегель.

Носителей "права всемирного духа" / *das Recht des Weltgeis-*
tes / философ называл героями, "... Они являются нарушителями
естественных законов. Поэтому они гибнут, но гибнут как отдель-
ные лица ; их наказание не уничтожает представляемого ими прин-
ципа... принцип торжествует впоследствии, хотя бы и в другой
форме". Так что Аристофан справедливо обвинял Сократа в разруше-
нии нравов, но и Сократ был прав, и даже более, чем его судьи,
так как представлял новый, высший принцип. Согласно Гегелю, дея-
ния героев не подлежат этической оценке.

Безжалостность исторической необходимости давно уже волновала
Достоевского. Его обусловлен уже бунт подпольного человека. Осо-
бенную ценность для нас в этом аспекте представляет дневниковая
запись А.П.Сусловой, сделанная 17 сентября 1868 г. в Турине во
время путешествия вместе с Достоевским:

"Когда мы обедали, он, смотря на девочку, которая брала уро-
ки, сказал: "Ну вот, представь себе, такая девочка со стариком,
вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: истребить весь город.
Тогда так было на свете"^{1/}. Великий гуманист с ужасом и отвраще-
нием думал о "праве" какого-нибудь носителя гегелевского
утилитаризма истреблять ни в чем не повинных людей.

В духе вульгарного гегельянства была написана книга Наполео-
на III "История Юлия Цезаря" - апология цезаризма, при создании
которой с августейшим автором негласно сотрудничал сенатор Прос-
пер Мериме. Книга вышла в 1865 г., и очень скоро в России появилс^я

А.П.Суслова. "Годы близости с Достоевским". М., 1928.

перевод, вызвавший в печати ряд откликов, мимо которых не мог пройти Достоевский, как это справедливо отметил Ф.И. Бунин.^{1/} В предисловии Наполеон III утверждал, что обычными законами нельзя руководствоваться при оценке деятельности посылаемых провинцием героев, "мировых гениев".

Возможно, что от Аполлона Григорьева, восторженного почитателя Карлейля, Достоевский узнал о концепции "героя и толпы", разработанной английским философом еще в 40-е годы. Но совершенно бесспорным является факт, что в Семипалатинске Достоевский читал и даже собирался вместе с Врангелем перевести на русский язык именно "Философию истории" Гегеля, откуда взяты процитированные выше строки о правоте героев, нарушающих законы. Вторая мотивировка преступления Раскольникова вводится Достоевским в целях развенчания гегельянской философии, и в этом аспекте роман заострен против идеи исторической необходимости. Это все та же критика разумной необходимости с точки зрения "общечеловеческой" морали, какую мы видели в "Записках из подполья". Только Раскольников восстает против гегелевской необходимости с ее оправданием человеческих страданий, оставаясь в сфере понятий философии Гегеля, и требует "права на преступление", как гегелевский исторический герой.

Бесспорно, весьма серьезно значение "Истории Илия Цезаря" для генезиса "наполеоновской идеи" Раскольникова. Однако использование имени Наполеона как слово - символа свойственно Достоевскому задолго до появления компилятивного труда П.Мериме и Л.Бонапарт. Более того, это слово - символ и обозначаемая

1/ "Творчество Достоевского". М., 1959, стр.154.

им тема возникает еще тогда, когда Достоевский был ребенком. Но подробнее этот вопрос будет рассмотрен несколько ниже.

Теория Раскольникова о "праве на преступление" имеет два полюса: утилитаризм и героическую этику. Л.П. Гроссман связывает как философию подполья, так и идею Раскольникова с индивидуализмом Штирнера. Апполон Григорьев в одной из статей сопоставлял индивидуализм Байрона с "философией чистого эгоизма" Штирнера. Но Раскольникова весьма трудно привязать к штирнеризму, которое отрицало всякую нравственность и сами понятия добра и зла. Анархический индивидуализм Штирнера, при всей своей "ужасной революционности", не отвергал частной собственности, был проникнут ненавистью к народной массе, демократии, революции. "Кроме меня для меня нет ничего", говорил Макс Штирнер. Бунт Раскольникова вызван не эгоистическими чувствами и интересами. "Наполеоновская идея" его - не "чистый эгоизм" Штирнера, а вариант гегелевской идеи о превосходстве исторического деяния над этикой.

Обе названные мотивы преступления Раскольникова, утилитарный и героический, не совпадают полностью с подлинными причинами его поступков. Американский исследователь Эрнест Симмонс даже заявляет: "Ни Раскольников, ни читатель романа не знают в точности, почему совершено преступление"^{1/}. Это утверждение неосновательно. Для того, чтобы до конца уяснить "наполеоновскую идею" Раскольникова, следует изучить ее развитие. Начнем с "Записок из подполья".

В "Записках" Достоевский "философствует молотом" - он разрушает традиционную мораль, показывает лживость и безнравст-

^{1/} Ernest Simmons, "Dostoevsky: The Making of a Novelist", N.Y., 1962, p. 126.

ность буржуазной нравственности. Самым моральным лицом повести является проститутка. Вся повесть кричит в уши читателю, нельзя построить мораль на принципах разума, будь то разумный эгоизм утилитаристов /который есть ложь/ или разумная необходимость Гегеля /которая несправедлива и чудовищна/. В подпольном человеке разум и мораль вступают в трагический конфликт, но "антигерой" превращает его в предмет самолюбования, извращенного интеллектуального наслаждения. Трагизм подполья бесконечен, конфликт превращается в чередование самоунижения и самоутверждения, и это замкнутое чередование формирует структуру повести, обуславливает ее контрасты и парадоксы, яростно деформирует язык, вплоть до отдельных словосочетаний /мы приводили в пример необычный оксюморон: "роковая бурда"/. Завышенность подполья отчасти искусственна, т.к. создается самим антигероем из страха перед жизнью, из желания сохранить доброту эстетического самодовольствования. Его эстетизированные мечты весьма напоминают безудержные грезы человека, занимающегося мастурбацией; это еще более акцентируется его неспособностью как к живой жизни, так и к подлинной любви. Доминанта подполья - разрыв между этическим и эстетическим, ложная эстетизация, находящая предельное выражение в болевом эффекте сценического оскорбления Лизы, где эстетизм подполья рушится в прах, разоблачая скрытое под ним духовное бессилие.

В "Преступлении и наказании" перед нами, на первый взгляд, совершенно другой человек. Тот был "антигероем", Раскольников-герой. Тот был трусом и рабом, этот горд и смел. Несмотря на свои лохмотья, Раскольников "замечательно хорош собой". Он не боится жизни, но он глубоко ненавидит окружающую его среду,

содержится в ней, не может в ней жить. Вот почему он бросает университет, порывает с людьми и замыкается в своей норе, в своем собственном подполье - в тесной комнате, похожей на "гроб" или на "морскую каюту" /сравнения Достоевского вызывают ассоциации со смертью и путешествием/. "Он решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу, и даже лицо служанки, обязанной ему прислуживать и заглядывавшей иногда в его комнату, возбуждало в нем желчь и конвульсии"^{1/}. Вспомним, что "скорлупа" - один из синонимов подполья. Слово "скорлупа" впервые употреблено в "Записках из подполья": "моя квартира была мой кабинет, моя скорлупа, мой футляр". Вспомним о войне подпольного человека с лакеем Аполлоном. Эти подробности подтверждают мнение о том, что Раскольников также переживает период своего подполья.

Причина его отчаяния в том, что он остро сознает бессилие человека перед лицом мировой необходимости. С нашей точки зрения это не что иное, как мистифицированное понимание классового бессилия мелкой буржуазии, к которой Раскольников принадлежит не по рождению, а по социальному положению, перед лицом неумолимого капиталистического развития. Неужели он, Раскольников, должен покориться необходимости? Эта мысль унижает его человеческое достоинство. Он должен восстать против мирового порядка: дерзновенный, титанический бунт, подобный бунту байроновского Кайна или Карла Моора из "Разбойников" Шиллера. Он должен доказать самому себе, что он не "тварь дрожащая"

^{1/} Ф.М. Достоевский. Собр. соч., т. V, 1957, стр. 32; далее ссылки на то же издание романа с указанием страниц в тексте.

выражение Пушкина в "Подражании корану/", а "право имеет" - право действовать внеисторически. Он должен доказывать самому себе, что он герой.

Психология Раскольникова определяется формулой "все или ничего", его мышление анимично. По своей природе он добрый и стремится к добру, он хочет уничтожить зло, но для решения проблемы зла ему нужно прежде всего установить, обладает ли человек свободой воли или он действительно полностью детерминирован природными законами. В последнем случае, по мысли Раскольникова, борьбе против зла невозможно. Он мыслит метафизически: абсолютная необходимость и абсолютная свобода взаимно отрицают друг друга. Он не хочет верить, что человек не свободен в своих поступках, но для проверочного эксперимента у него нет иного объекта, кроме себя самого. Утвердить свое "я" и доказать самому себе свою свободу значит доказать свободу человека вообще, а следовательно - принципиальную возможность победы человека над необходимостью, над природой с ее жестокими законами. Так самоутверждение личности сливается с гуманистической задачей, с открытием пути к добру.

Главная цель действия для Раскольникова - это знание. Самопознание для него есть познание человека вообще, открытие "тайны человека". Или человек действительно раб необходимости, или он обладает свободой и может действовать вопреки моральным установлениям. Или - или. Вот как думает он о семье Мармеладовых: "Ко всему-то подлец - человек привыкает!" Но тут же в голову ему приходит противоположная мысль:

"Ну, а коли я соврал, - воскликнул он вдруг невольно, - коли действительно не подлец человек, весь вообще, весь

род, то есть, человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи непущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..." /стр.31/.

Это значит: если род человеческий "не подлец", то в нем должны быть люди, не согласные „привыкать ко всему“; он, быть может, один из них, он должен восстать против мирового порядка, сразиться с мировым злом. Но способен ли он, Раскольников, преодолеть "предрассудки" и "страхи", возвыситься над посредственностью? Способен ли он на свободу? Эти вопросы касаются не только его лично, но решают также судьбу его матери и сестры, семейства Мармеладовых и даже пьяной девочки на Конногвардейском бульваре.

Последний эпизод особенно интересен. Поведение героя парадоксально: он бросился в драку, чтобы оградить опоенную девочку от приставаний какого-то сластолюбивого франта, которого он называет "Свидригайловым" /перенесение ситуации, при котором девочка тотчас ассоциируется с сестрой Раскольникова/, и вдруг "как будто что-то ужалило Раскольникова", резко изменив его настроение в прямо противоположную сторону, и он с циничным смехом предлагает городовому оставить девочку в распоряжении франта. Парадоксальное поведение героя вполне объяснимо в свете мучительных раздумий, пронизывающих все его сознание и все его реакции на мир: имеет ли смысл помогать людям, вступаться за их честь и достоинство, вообще любить людей, если это необходимо, если сластолюбивый фронт не виновен в своей природе, если девочка неизбежно должна стать "жертвой общественного темперамента?" Признание абсолютной необходимости /фа-

листический детерминизм/ ставит под вопрос существование гуманизма вообще. Любовь к людям теряет всякий смысл, если она бессильна изменить их положение. Рационалистическая философия вступает в противоречие с гуманизмом, и нужно любой ценой разрешить конфликт разума и морали - ради себя, ради жены и матери, ради Мармеладовых, ради девочки на бульваре, ради всего человечества. Не разрешив предварительно эту проблему свободы и необходимости, нельзя ни действовать, ни жить.

Таким образом, эксперимент с целью разрешения этой проблемы является для Раскольникова суб"ективной необходимостью, а не произволом. Он должен произвести опыт над самим собой и установить: свободен он или раб? Если он свободен, значит возможно вообще освобождение людей от ига необходимости и борьба личности за свободу имеет смысл.

Своеобразная "научность" его эксперимента подчеркнута одной деталью. Излагая Порфирию Петровичу свою статью о "праве гениев на преступление", он пользуется не только аналогиями с законодателями человечества /Ликург, Солон, Магомед, Наполеон/, но привлекает также и тени великих ученых: "По-моему, если бы Кеплеровы и Ньютоновы открытия, вследствие каких-нибудь комбинаций, никоим образом не могли бы стать известными людям иначе как с пожертвованием жизни одного, десяти, ста и так далее человек, мешавших бы этому открытию или ставших бы на пути как препятствие, то Ньютон имел бы право и даже был бы обязан устранить этих десять или сто человек, чтобы сделать известными свои открытия всему человечеству" /стр.269/. Этот кощунственный образ Исаака Ньютона с ножом в руках отлично об"яс-

т один из аспектов "идеи" Раскольникова: он не считает себя конодательем, Ликургом, Наполеоном, но он, конечно, пионер мысли, смелый первооткрыватель нового принципа. Он призван освободить человечество от рабского повиновения ложным богам традиционной морали; он относится к разряду "собственно людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово" (стр. 270). Это "новое слово" обременяет собой душу Раскольникова и требует обнеродования: не все люди - рабы необходимости, не все согласны терпеть это добровольно принятое иго, и он, Раскольников, первый докажет миру, что человек принципиально свободен. Он стремится восстановить в правах индивидуалистический гуманизм, отвергая ради этого доктрину детерминизма и доказывая ее несостоятельность на деле, путем свободного деяния, не детерминированного внешними факторами.

Он полон отвращения к этой кровавой и грязной задаче, его природное доброе начало сопротивляется этому, он тоже /после сна о забитой лошади/ мечтает о спокойствии, но чувство долга, связанное с "идеей", сильнее его. Идея вошла в его плоть и кровь, он все равно не сможет жить, не разрешив ее, и не будет ему никакого спокойствия. Раскольников - настоящий трагический герой, он повинуетя своему моральному сознанию, даже если оно противопоставляет его против всего мира. "Идея" овладела его душой и трансформировала его нравственное сознание, так что теперь оно целиком подчинено разуму.

Встав после кошмарного сна о забитой лошади, он сбрасывает с себя дьявольское наваждение "идеи". Но, проходя через Сен-Петербург, он совершенно случайно слышит разговор Лизаветы с ее зна-

моментами и узнает, что на следующий день Алена Ивановна останется дома одна. Его изумление постепенно сменяется ужасом. "Он пошел к себе, как приговоренный к смерти. Ни о чем он не рассуждал и совершенно не мог рассуждать; но всем существом своим друг почувствовал, что нет у него более ни свободы рассудка, ни воли и что все вдруг решено окончательно" /стр.68/. Убийство старухи стало для него долгом.

Сильно развившееся сознание долга подчиняет себе волю. Оно действует в человеке подобно внешней силе, и в поступках человека в такие моменты наблюдается больший или меньший автоматизм. Гипертрофированное сознание долга, вступая в конфликт с индивидуальными влечениями и склонностями, может привести человека к психической болезни, к той или иной степени деперсонализации. Достоевский замечательно точно описывает ее симптомы в Раскольникове: "Последний же день... подействовал на него почти совсем механически; как будто его кто-то вял за плечо и повел за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать" /стр.77/.

Когда Раскольников звонил у дверей старухи, "ум его как бы померкал мгновениями, а тело своего он почти и не чувствовал на себе..." /стр.81/. После совершения двойного убийства "какая-то рассеянность, как будто даже задумчивость, стали понемногу овладевать им". /стр.87/. В момент совершения преступления он действует автоматически, как бы полусознательно, его мысль "прилепляется к мелочам", она уже не действует, все реакции рефлексорны, и страшная "идея", ставшая суб"ективным моральным императивом, осуществляется помимо воли Раскольникова. Убийство совершается человеком, находящимся на грани безумия.

Достоевский с пророческой гениальностью психопатолога показывает нам, что в момент "свободного" акта Раскольников в высшей степени несвободен, что всякая способность критического анализа в нем исчезла, что последовательно и исключительно рациональное мышление породило иррациональное поведение. Так Достоевский средствами почти научного анализа поступков героя опровергает, как ему представляется, принципиальную возможность действовать в соответствии с требованиями разума: разум ограничен и не может предвидеть ни событий, ни собственных движений. Бунт Раскольникова, рациональный бунт против рационализации мира, терпит поражение в самый момент своей реализации.

Подобно подпольному человеку, Раскольников рассуждает рационально, когда доказывает себе неразумие и жестокость законов природы. Но едва лишь его рассуждение превращается в действие, как оно оказывается неразумным и жестоким /точно так же, как и у подпольного человека/. Разум бессилен изменить мир — вот что говорит Достоевский в "Записках из подполья" и в "Преступлении и наказании". Эта идея представляется в ее общем изложении в высшей степени реакционной. Но необходимо помнить, что у Достоевского речь идет о суб"ективном разуме изолированного индивида, пытающегося познать мир путем интроспекции, действующего в отрыве от всякой живой человеческой практики. Такой разум, конечно, не способен изменить мир, и в этом Достоевский совершенно прав. Именно это прежде всего "сказалось" в его замечательном романе.

Противоречие между разумной мыслью героя и безумным поведением отражает противоречие между его гуманистической целью и антигуманистическим средством ее воплощения.

Гуманизм Раскольникова носит индивидуалистический характер. В эпоху Возрождения гуманизм означал борьбу за освобождение личности от средневекового рабства, утверждал естественное равенство и достоинство людей, культ разума, ценность человеческой личности. Великие гуманисты, например, Пико делла Мирандола, были великими индивидуалистами, и это слово в применении к эпохе Возрождения не может содержать привычного для нас осуждающего оттенка. Гуманизм имел своей нравственной основой индивидуализм и "разумный эгоизм", материальной его основой была частная собственность, а идеалом - всестороннее развитие абстрактно мыслимой человеческой природы.

Принцип абсолютных прав личности и признание ее свободы лежали в основании вдохновенной антифеодальной критики Жан-Жака Руссо, идейного отца якобинцев. Индивидуализм отнюдь не был антиобщественным, он означал несогласие с законами феодального общества. Принцип разумного эгоизма в этике французских материалистов XVIII века носил революционный характер.

Но в XIX веке, вместе с банкротством философии Просвещения, о котором говорилось выше, произошло крушение индивидуалистического гуманизма. Иеремия Бентам применил принцип пользы к прославлению эгоизма, стяжательства и эксплуатации. Гуманистический идеал вступил в резкое противоречие с практикой века, и всестороннее развитие личности буржуазной стало возможным только за счет всестороннего ущемления личности наемного рабочего. Достоевский не зря был учеником социалистов и в частности Фурье, особенно резко отмечавшего противоречие между гуманистическим идеалом личности и личностью действительной. Достоевский не зря вглядывался в пьяных пролетариев Лондона с

чатую вырождения на лицах. В записи у гроба Марии Дмитриевны писал, что христианская любовь к человеку невозможна, ибо шает чувство личного "я", эгоизм личности; что "закону гуманизма" /идеалу гармонического человека/ противодействует в человеческой душе "закон личности" /реально существующий эгоизм/. И самым, он смешивал буржуазный индивидуализм с инстинктом самосохранения и мистически абсолютизировал противоречивость само буржуазного сознания. Он изображал кризис гуманизма как вечный, внеисторический процесс борьбы идеала и эгоизма, совести и разума, наконец, борьбы Дьявола и Бога в душе человека. Трагедию гуманизма в XIX веке он показал в своих романах как всемирную и вечную трагедию индивидуального сознания вообще, хотя на заре капиталистической эры, в эпоху Возрождения, такой трагедии еще не существовало.

Иными словами, новаторское искусство Достоевского порождено великой исторической эпохой. Он трагически переживал кризис гуманизма; это обусловило принцип романа - трагедии.

Мечта гуманистов, перенесенная в "век пара и электричества", не узнала самое себя в том кровавом чудовище, каким стала "свободная" личность. При этом было принципиально безразлично, обладает ли эта личность всей полнотой власти и широчайшей возможностью исторического действия или находится на нижних ступенях социальной лестницы и требует обещанной свободы из подпольной норы. В том и другом случае индивидуалистический гуманизм переживает трагедию. В том и другом случае он несет в себе начало большой лжи, эстетизирующей позы, направленной на то, чтобы скрыть несоответствие между высоким идеалом и грязной реальностью деяния.

Деятельность императора Наполеона была исторически прогрессивной и "разумной" она означала осуществление идеалов Просвещения на практике, укрепление и кодификацию новых общественных отношений. В то же время она была неизбежно связана с завоевательными войнами, подавлением народных восстаний, расстрелом заложников, грабежами и обманом. Это трагическая сторона деятельности великого императора буржуазии.

Но Наполеон был также и великим актером, мастером эффектной позы, "литературного" жеста и стилизованного ораторского пафоса. Враги утверждали, что знаменитый трагик Тальма давал ему уроки актерского искусства. "Если это и неправда, то хорошо выдуманно". Известна бурная ссора между Наполеоном и римским папой. "Comediantе!" - крикнул ему папа, но, заметив яростное движение императора, тотчас исправил свое определение: "Tragediantе!" В этом случайном контрастном определении /"комедиянт - трагик" / была немалая доля правды. Лучше все это понял сам Наполеон, сказавший в Вильно после русского похода: "От великого до смешного только один шаг". А оказавшись в неволе, он внезапно осознал себя литературным персонажем, осознал свой эстетизм: "Tout de même, quel roman que ma vie!" - написал он в своих "Мемуарах на святой Елене". Вот где до конца сказался актер, просящий аплодисментов, одержимый космическим тщеславием; он мог бы повторить последние слова Нерона: "Qualis artifex, pereo!"

Вскрытие этого противоречия, развенчание наполеоновской легенды - большая и своеобразная традиция русской литературы коренящаяся в истории русской нации, в суждениях и в чувствах 1812 года. Все нечеловеческое с лубочных карикатур и бесен

рылова, связанных с Отечественной войной. Денис Давыдов, сам партизан этой войны, называл Наполеона "раздаввателем славы". Но уже в поэзии Пушкина эта тема получает более разностороннее развитие. Для него Наполеон - не только тиран и злодей, не только "муж судьбы", увлекательная эгзотика истории; Пушкин писал не только о грандиозной личности французского императора, но и об отражении ее в умах людей. Он превратил имя Наполеона в слово - символ. В кабине те Евгения Онегина стоит бюст "властителя дум" европейской романтической молодежи, а об эгоцентризме поколения говорится:

Мы все глядим в Наполеоны;
 Двуногих тварей миллионы
 Для нас орудие одно,
 Нам чувство дико и смешно.

Здесь в четырех строчках заключена будущая проблема творчества Достоевского. Но Пушкин отнюдь не ограничился четырьмя строчками. Наполеоновская идея, требование неограниченной свободы личности хотя бы в ущерб другим личностям, составляет мрачную тайну характера Германина, который похож душой на Мефистофеля, в лицо на Наполеона. Однако романтический герой с профилем Наполеона убивает /начаянно/ старуху, падает в обморок в церкви, видит во сне привидение, выигрывает огромные суммы в карты, а затем, вследствие роковой случайности, терпит сразу все и сходит с ума: сидит, предвещающий Достоевского, развенчание демониама. Недаром "Тикова дама" всегда представлялась Достоевскому высочайшим образцом искусства, он не раз говорил о ней, восхваляя образ Германина как тип "петербург-

ского периода" русской истории. Влияние пушкинской повести с большой силой сказалось в "Преступлении и наказании" и в "Тигро-ке".

Лермонтов, хотя и назвал Наполеона - "трехнедельный удалец", оставил в основном героико-романтическую трактовку наполеоновской темы. Гоголь ввел в "Мертвые души" остроумную и глупую деталь: в глухом российском захолустье Чичикова принимают за переодетого Наполеона. Слово - символ приобретает комический смысл и в то же время оттенок нового значения: у не онегинского дендизма, а буржуазной предприимчивости, буржуазного властолюбия. Наконец, в 60-е годы выступил с острым развенчанием наполеоновской идеи Лев Толстой в "Войне и мире".

Молодой Достоевский использовал имя - символ для создания комических контрастов гоголевского типа. Так, у него Марк Иванович в бешенстве спрашивает у господина Прохарчина: "...Для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой?.. Наполеон вы, а? Наполеон или нет? Говорите же, сударь, Наполеон или нет?" В "Записках из подполья" антигерой в своих мечтах "разбивает ретроградов под Аустрелицем". В другом месте упоминается, что он стоял перед лакеем со сложенными à la Napoléon руками. Эти намеки способствуют образованию у читателя полусознательных ассоциативных связей: подполье духовно родственно наполеонизму, оно столь же замкнуто и эгоцентрично.

В "Преступлении и наказании" Достоевский приближается к пушкинской трактовке темы. Давний вопрос: "Наполеон или нет?" наполняется трагическим содержанием. С этим вопросом как бы обращается к себе самому Раскольников. В целом освещение темы наполеонизма в романе сочетает обе главные трактовки этой тем

русском романе: ироническое снижение и романтико-героическое повышение. Мы усматриваем в истории Раскольникова трагедию глубокой личности, осложненную моментом авторской иронии.

На "Преступление и наказание" оказали влияние многие произведения современных Достоевскому западноевропейских писателей: "Отец Гордио" Бальзака с его знаменитым примером "убийство китайского мандарина" /на это давно уже указал Л.П. Гроссман/, "Отверженные" В. Гюго с их урбанистической тематикой и гуманистическим пафосом, быть может, "Разбойники" Шиллера, где Карл Moor сочетает преступление с высокими идеалами. В черновиках Достоевский сопоставляет Раскольникова даже с благородным разбойником Баном Сбогаром из романа Шерля Нодье^{1/}. Но тем не менее, мы должны констатировать, что разработка главной темы романа - темы наполеонизма - связана не с западными влияниями, а с национальной русской традицией. Для Гюго и Бальзака император Наполеон всегда представлял героическое прошлое их родины, которое они эстетически противопоставляли ее мещанскому настоящему /напр., "Полковник Шабер"/.

Анализ наполеонизма как социально-психологического явления и как литературной темы приводит к убеждению, что в центре романа "Преступление и наказание" - кривис буржуазного, индивидуалистического гуманизма, всемирно-историческое явление, осмысленное автором в свете русских литературных традиций, реалистических и романтических, и в свете нового этического христианства Достоевского.

Кривис гуманизма пережил сам писатель. Он был захлестнут общим отчаянием похмельных пореформенных лет, и подлинным ужа-

^{1/} Из архива Достоевского. "Преступление и наказание".
Подготовил к печати И.И. Глизиенко. М.-Л., 1931, стр. 77.

дом веет уже от рассказа "Скверный анекдот" /1862/, представляющего собой невероятное соединение жесточайшей насмешки над сентиментальной "гу-гуманностью" с какой-то сплошной судорогой дикой боли. Но "Скверному анекдоту" не доставало осознания трагизма.

То же самое сочетание насмешки и боли, но уже в предельно ярком свете всепроницающего самосознания героя, образовало идейно-эмоциональный строй "Записок из подполья" /1864/. Сцена "Hôtel de Paris" есть врывания сцены изоляции и осмеяния генерала Пралинского. Теперь уже сам подпольный человек хочет, чтобы "бареньи башки" антагонистов поняли трагизм его ситуации.

В "Преступлении и наказании", созданном после второго идейного кризиса, Достоевский преодолевает свое собственное отчаяние /1866 год/. Он не просто переходит на позиции реакции, как полагает, например, Л.П. Гроссман: было бы упрощением полагать, что именно эти новые реакционные политические и религиозные взгляды писателя дали нам гениальный роман. Нет, в Достоевском в тяжелые годы перерождения /1863-1864 / произошло колоссальное обострение внутренних противоречий, фиксация полярных противоположностей мировоззрения: гуманистического порыва к освобождению личности и пессимистического сознания банкротства всех освободительных идей, созданных до него человеческим разумом. Это коренное противоречие Достоевский, как известно, преодолел с помощью христианской религии. Но позволительно спросить: только ли религии?

В цитированной выше записи у гроба Марии Дмитриевны он назвал "законом гуманизма" следование идеалу или личному примеру

Христъ. Таким образом, христианство для него имело ценность прежде всего как этическая система. Однако его христианство весьма отличается от ортодоксального. Это первым отметил все тот же Константин Леонтьев, заявивший по поводу пушкинской речи Достоевского: "Пророчество всеобщего примирения людей о Христе не есть православное пророчество, а какое-то общегуманитарное"^{1/}. Леонтьев прямо противопоставляет "новоевропейскую гуманность", которой, по его мнению, заражен Достоевский, и "христианскую гуманность". Леонтьев считает, что писатель наменил своему пути, и делает следующее интересное замечание: "Напр., в "Записках из подполья" есть чрезвычайно остроумные насмешки именно над этой окончательной гармонией или над благоустройством человечества". Критик не заметил слов подпольного человека о том, что "настоящий" хрустальный дворец — это его собственный идеал. Но в основном Леонтьев прав, указывая на противоречие между подпольем и розовым христианством Достоевского.

Только это противоречие возникло не в 1880 году, а много раньше, когда Достоевский отказался от предельно мрачной оценки перспектив человека и вновь обрел веру в будущее человечества. Эту роль сыграла для него своеобразно истолкованная вера в "русского Христа", завершением которой и была его реакционная теократическая утопия. Леонтьев заподозрил со своей критикой: во всех больших романах христианство Достоевского носит "розовый оттенок" /выражение Леонтьева/. Это не просто религия /в сфере собственно религиозной Достоевский

1/ К. Леонтьев. Собр. соч., т. 8, М., 1912; "О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике".

всю жизнь только искал и сомневался/, это религиозная интерпретация гуманизма.

Согласно советским историкам культуры, гуманизм Возрождения с самого начала содержал в себе две тесно связанные, но тем не менее самостоятельные тенденции: собственно буржуазный гуманизм, поставивший проблему свободной и гармоничной личности, и народный гуманизм, обращенный в основном к проблемам человеческих связей и отношений. Ко второй тенденции относился, в частности, Томазо Кампанелла. Как гуманизм вообще, так и две тенденции его развития были явлениями не локальными, а общеевропейскими. Картина развития гуманистических идей в России весьма своеобразна, однако и она не позволяет нам говорить о какой-то исключительности, о выпадении России из общего развития. Выше мы уже говорили об утопических элементах русского народного мировоззрения /миф о Беловодье, о царстве свободных крестьян/. Этот утопизм был сродни утопизму самого Достоевского, он чувствовал себя единомышленником народа, и после того, как он пережил кризис своего раннего, сентиментального гуманизма, унаследованного от просветителей, Достоевский обратился к стихийному народному гуманизму с его небывалой стойкостью, побеждающей все муки, и с его мощной верой в будущее.

Однако он не мог подвергнуть народное мировоззрение вдумчивому анализу и принял его целиком, некритически, вместе с религией. В его представлении русский народный гуманизм и "русский Христос" оказались слитыми воедино: так возник известный образ "народа-богоносца". Разумеется, гуманистические идеи русского крестьянства чрезвычайно отличны от гуманизма

итальянских утопистов эпохи позднего Возрождения, и прямое отождествление того и другого было бы напепм; однако это явления одного порядка, несмотря на все различия и резко бросающиеся в глаза особенности. Христианский гуманизм Достоевского есть народный гуманизм, интерпретированный в духе христианской морали.

Попытаемся проиллюстрировать это утверждение конкретным примером. При анализе "Скверного анекдота" /гл. П нашей работы/ мы уже выделяли образ матери Пселдонимова, проходящий на втором плане, но написанный с необыкновенной теплотой и задушевностью. Это единственное положительное лицо рассказа, изображенное без всякой иронии. Простая русская женщина, бесконечно добрая и самоотверженная, она ухаживает за пьяным генералом, переживающим самые унижительные физиологические последствия своего "подвига", а утром оставляет его умыться. Эта женщина воплощает в "Скверном анекдоте" совесть народа.

В "Записках из подполья", как мы уже говорили выше, самым нравственным лицом является проститутка Лиза. Ее также характеризуют доброта и самоотверженность, она чиста душой, бескорыстна; только ей одной, как ранее матери Пселдонимова, дан этот редкий дар проникновения, которым Достоевский далее наделяет своих положительных героев. Сцена свидания в подполье — главная сцена повести. Порыв сострадания к человеку, несмотря на всю его злобу и низость, вдохновляет Лизу на патетический жест, от которого даже в подпольном человеке "сердце перевернулось". Тут автор как бы предоставляет ему возможность спасения. Но после минутного духовного прояснения, после об"ятий и рыданий, подпольный человек вновь чувствует прилив ненависти

ти к Лизе и оскорбляет ее. Порочный круг замыкается вновь, призыв гуманизма отвергнут ради мазохистского наследования собственным падением: бунт подполья не имеет разрешения.

В "Скверном анекдоте" и в "Записках из подполья" молот автора, дробящий все "высокое и прекрасное", падает среди хаоса и разрушения только два светлых человеческих образа, две женских фигуры, воплощающих надежду: они-то подлинно высоки и прекрасны, несмотря на подчеркнутую "неаestheticность" их положения, они-то и несут избавление страдающему человеку, ибо в них воплотилось стихийное нравственное сознание народа, народный гуманизм, понимание и сочувствие даже к самой погибшей и униженной личности. Народное сострадание чуждо всякого эстетизма и сохраняет любовь к человеку даже в самом глубоком его падении и унижении, словно прощая его вину, не считая его подлинно виновным, стремясь разделить его несчастье.

В обоих рассмотренных случаях нет никакой примеси религиозной идеологии, никакого чтения библии, ни молитв, ни упоминаний о боге. И старуха Пселдонимова, и Лиза представляют народный гуманизм в его простом, витийском, чистом виде; именно потому они так властно убедительны.

Соня Мармеладова - это своего рода развитие образа Лизы из "Подполья"; в этом развитии необходимо появляются черты отвлеченной схематизации, связанные с новыми задачами образа. Соня играет в романе роль неизмеримо большую, чем Лиза в повести. Еще бесконечнее ее доброта, еще поразительнее ее самоотверженность. Но этого мало: она должна не просто посрамить гордость героя контрастным примером своей доброты и смирения.

* она должна переубедить Раскольникова. Лиза в "Подполье" почти ничего не говорит: она молча протягивает руки, обнимает, ласкает, молча одевается, молча уходит, незаметно выбросив синенькую ассигнацию.

Для идейного спора этого мало. Бунту гордого одиночки в романе Достоевский противопоставляет не смирение забитого существа, а живую, горячую идею: "Это человек-то вошь?" Он должен найти полноценное, насыщенное идеологическое "слово", если пользоваться терминологией М.М.Бахтина. В роман "Преступление и наказание" Достоевский ввел религиозное обращение героя, вырезанное ценаурой из "Подполья", и вообще противопоставил призыв к божьей правде /Мармеладов, Соня/ бесчеловечному "разумному" бунту. В образах семьи Мармеладовых представлены народное горе и народный гуманизм; не случайно, что "благородная" Катерина Ивановна остается чужой в этой семье, сохраняет свою гордость и непримиримость до конца, так что психология здесь приобретает подчеркнутую социологическую окраску.

Образ женщины - избавительницы возводится Достоевским на огромную высоту. Писатель полностью переворачивает общие представления. В известном стихотворении Некрасова, о котором уже столько говорилось выше, герой спасает "падшую девушку"; в "Записках из подполья" Достоевский показывает, что никто не имеет морального права спасать этих девушек; в романе "Преступление и наказание" "падшая" девушка сама спасает героя. Так писатель шел ко все более смелому заострению своих мыслей, ко все большей парадоксальности своих художественных построений. Проститутка, не смеющая сидеть рядом с дамой, открывает своей "греховной" /а по мысли Достоевского - безгреш-

ной/ рукой священное писание христиан. Уж это само по себе достаточно соблазнительно, а когда/ Соня начала еще подробнее проповедовать Раскольникову христианство - Катков не выдержал. Он увидел тут следы нигилизма, он вдруг вспомнил, что его автор и в Петропавловке гащивал, и четыре года считал пали Омского острога... Произошел известный спор, и Достоевский был вынужден отступить.

Так или иначе, Соня Мармеладова - это прежде всего воплощение народной, инстинктивной мудрости, и быть может, не напрасно ее зовут Соня, т.е. София /греч. мудрость/^{1/}. Ее предшественницы в "Скверном анекдоте" и "Записках из подполья" гораздо проще, обыденнее, но и они уже несут в себе эту надежду, эту возможность избавления от страданий, возможность реинтеграции бунтаря с человечеством.

И в Раскольникове еще что-то осталось от подполья, и он временами чувствует странную, необъяснимую ненависть к Соне. В то же время он преклоняется перед ней, перед ее поистине огромной духовной силой. Можно говорить о схематизме образа Сони, о ее моралистической идеализации, но нельзя не признать, что сила ее сопротивления миру, ее потрясающей любви к жизни производит величайшее впечатление на читателя. Эта сила сродни мощным натурам "праведников" Лескова и символизирует пассивную силу народа. Христианская религия здесь - вторичное явление.

Соня глубоко проникает в трагедию Раскольникова, материнским инстинктом чувствует, что он несчастен. Она не обвиняет

1/ Как ни странно, этого не учитывает профессор М.С.Альтман в своей интересной статье "Имена и прототипы литературных героев Достоевского" /Уч. зап. Тульского пед. ин-та, выпуск 8, 1968/.

ной/ рукой священное писание христиан. Уж это само по себе достаточно соблазнительно, а когда/ Соня начала еще подробнее проповедовать Раскольникову христианство - Катков не выдержал. Он увидел тут следы нигилизма, он вдруг вспомнил, что его автор и в Петропавловке гащивал, и четыре года считал пали Омского острога... Произошел известный спор, и Достоевский был вынужден отступить.

Так или иначе, Соня Мармеладова - это прежде всего воплощение народной, инстинктивной мудрости, и быть может, не напрасно ее зовут Соня, т.е. София /греч.мудрость/^{1/}. Ее предшественницы в "Скверном анекдоте" и "Записках из подполья" гораздо проще, обыденнее, но и они уже несут в себе эту надежду, эту возможность избавления от страданий, возможность реинтеграции бунтера с человечеством.

И в Раскольникове еще что-то осталось от подполья, и он временами чувствует странную, необъяснимую ненависть к Соне. В то же время он преклоняется перед ней, перед ее поистине огромной духовной силой. Можно говорить о схематизме образа Сони, о ее моралистической идеализации, но нельзя не признать, что сила ее сопротивления миру, ее потрясающей любви к жизни производит величайшее впечатление на читателя. Эта сила сродни мощным натурам "праведников" Лескова и символизирует пассивную силу народа. Христианская религия здесь - вторичное явление.

Соня глубоко проникает в трагедию Раскольникова, материнским инстинктом чувствует, что он несчастен. Она не обвиняет

^{1/} Как ни странно, этого не учитывает профессор М.С.Альтман в своей интересной статье "Имена и прототипы литературных героев Достоевского" /Уч.зеп.Тульского пед.ин-та, выпуск 8, 1962/.

ной/ рукой священное писание христиан. Уж это само по себе достаточно соблазнительно, а когда/ Соня начала еще подробнее проповедовать Раскольникову христианство - Катков не выдержал. Он увидел тут следы нигилизма, он вдруг вспомнил, что его автор и в Петропавловке гащивал, и четыре года считал пали Омского острога... Произошел известный спор, и Достоевский был вынужден отступить.

Так или иначе, Соня Мармеладова - это прежде всего воплощение народной, инстинктивной мудрости, и быть может, не напрасно ее зовут Соня, т.е. София /греч. мудрость/^{1/}. Ее предшественницы в "Северном анекдоте" и "Записках из подполья" гораздо проще, обыденнее, но и они уже несут в себе эту надежду, эту возможность избавления от страданий, возможность реинтеграции бунтаря с человечеством.

И в Раскольникове еще что-то осталось от подполья, и он временами чувствует странную, необъяснимую ненависть к Соне. В то же время он преклоняется перед ней, перед ее поистине огромной духовной силой. Можно говорить о схематизме образа Сони, о ее моралистической идеализации, но нельзя не признать, что сила ее сопротивления миру, ее потрясающей любви к жизни производит величайшее впечатление на читателя. Эта сила сродни мощным натурам "праведников" Лескова и символизирует пассивную силу народа. Христианская религия здесь - вторичное явление.

Соня глубоко проникает в трагедию Раскольникова, материнским инстинктом чувствует, что он несчастен. Она не обвиняет

1/ Как ни странно, этого не учитывает профессор М.С.Альтман в своей интересной статье "Имена и прототипы литературных героев Достоевского" /Уч. зап. Тульского пед. ин-та, выпуск 8, 1963/.

его, а стремится разделить его страдание, облегчить его крестную ношу. Сцена "перерождения" Раскольникова, когда он, в эпилоге романа, плачет у ног Сони, напоминает центральный эпизод "Подполья". Но только нужно быть Раскольниковым, нужно разорвать дурную бесконечность двойственного сознания трагическим актом, чтобы возможность реинтеграции с людьми превратилась в реальность.

В момент второго идейного кризиса Достоевский увидел единственное решение кризиса гуманизма в "подражании Христу", в ориентации на личность Христа вместо ориентации на прежний гуманистический идеал абсолютно свободного человека. Христианство Достоевского представляется нам не традиционной религиозной верой, а моралистическим оформлением народного гуманизма. Как мы уже говорили, он никогда не мог достичь цельного религиозного мировоззрения.

В романах Достоевского правда всегда с народом, правду выражает голос народа /*vox populi*, *vox Dei*/. Иногда этот голос звучит как голос христианских вероучителей, и тогда наблюдается резкая схематизация образов, однако и она не может окончательно уничтожить верное, реалистическое начало авторского замысла. Несмотря на клирические переодевания этих глашатаев "божьей правды", несмотря на отвлеченный характер их суждений, мы узнаем в них представителей народной совести. Достоевский наделяет этих мудрецов внутренними противоречиями, религиозными сомнениями, непрерывной душевной борьбой. Сама прозорливость архиепископа Тихона и старца Зосимы, их глубокое интуитивное понимание причин индивидуалистического бунта и уведение к бунтарям означает, с одной стороны, что правед-

ники семи испытали соблазн бунта, а с другой - что им свойствен народный, гуманистический подход к человеческой личности.

Но не только Софя Мармеладова или мудрые христианские священнослужители являются выразителями народного суда. В "Преступлении и наказании" мы видим, как народ тысячь голосов оценивает поступок Раскольникова. Когда он после убийства старухи, обессиленный, мокрый от пота, бредет в свою каморку, то его принимают за пьяного. "Ишь нарезался!" - крикнул ему кто-то..."

/стр.93/. М.С.Альтман верно указывает, что это слово имеет двойной смысл. Сам говорящий имеет в виду, что Раскольников пьян; но в то же время он бессознательно изобличает убийцу. Далее "голос народной совести" становится все настойчивее. - "Это кровь, - отвечала она..." /стр.123/. Настасья имеет в виду, что у Раскольникова кровь начинает "печенками запекаться" и вызывать галлюцинации, но на него слова Настасьи поначалу производят совсем иное и прямо-таки ошеломляющее впечатление.

Некоторое время спустя, споря с ним, его собственная сестра говорит: "Если я погублю кого, так только себя одну... Я еще никого не зарезала!.." /стр.241/. Словесный штамп, употребленный Дуней совершенно бессознательно, в понимании Раскольникова приобретает прямое значение и доводит его почти до обморока.

И уже совершенно его потрясает необъяснимое появление таинственного мещанина, самого заурядного "человека толпы", кото-

1/ М.С.Альтман. "Использование многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского", Уч. зап. Тульского пед. ин-та, т. X1, 1959.

рый благодаря этой заурадной и потрепанной внешности выглядит еще более твинственным. "Убивец!" - проговорил он вдруг тихим, но ясным и отчетливым голосом..." /стр. 283/. Раскольников не может понять, "кто этот вышедший из-под земли человек". Твинственный мещанин тоже олицетворяет народную совесть.

Однако народ не только изобличает преступление Раскольникова, но и берет его вину на себя. В момент наивысшей опасности, когда Порфирий Петрович вот-вот уличит убийцу /Раскольников чувствует это, хотя не знает - как/, в комнату, где происходит беседа, врывается маляр Миколка Дементьев, сектант, сам "из раскольников" и приносит повинную в убийстве старухи-процентщицы и ее сестры. Тем самым он хоть на время спасает Раскольникова. Это драматическое торможение действия или "перипетия" имеет большой идейный смысл: убийца не должен быть изобличен, он должен сознаться сам, и поэтому народ в лице бегуна Миколки как бы вмешивается в хитроумные планы следователя Порфирия Петровича и расстраивает их.

Наивысшей силы эти требования народной морали достигают в голосе Сони Мармеладовой, которая считает Раскольникова самым несчастным из людей, испытывает к нему величайшее сострадание, но настоятельно советует, даже приказывает ему повиниться в преступлении - и в первую очередь не перед властями, а перед народом. "Поди сейчас... стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!" Тогда бог опять тебе жизни пошлет" /стр. 438/. И когда он идет доносить на себя, он подает свой последний пятак бабе с ребенком. "Сохрани тебя бог! - по-

слышался плечевый голос нищей" /стр.549/. И Раскольников цедит "с наслаждением и счастьем" грязную землю Сенной площади. В 1 главе нашей работы уже говорилось о том особом значении, какое имеет в романе Сенная - символ народного страдания, нищеты, отчаяния, порока. Когда окружающий народ начинает смеяться над Раскольниковым, какой-то пьяненький мещанин комментирует его жест в том смысле, что Раскольников "в Иерусалим идет" и "всему миру поклоняется". В пьяной шутке опять-таки заключено верно бессознательной истины.

Примеры можно продолжать и далее, но сказанное уже позволяет сделать вывод, что на всем протяжении действия, от самого убийства и до признания, Раскольников окружен подлинным океаном народного морального сознания. Не только Соня, но и множество совершенно случайных голосов из народа опровергают его "идею" и мощно влияют на его судьбу.

Итак, индивидуалистическому гуманизму Раскольникова противопоставлен народный гуманизм. Отсюда и следует такая огромная роль социального фона, какой не было ни в каких социальных романах. Этот фон не дается в описании, как некий элемент окружающей среды; он показан Достоевским в действии, он является живым и участвует в развитии сюжета. Социальный фон имеет свою идею, противостоящую идее Раскольникова: это братская любовь к человеку, признание общности людей, идея общечеловеческого единства. Она принимает форму сострадания в отношении к униженной личности и форму совинности в отношении к преступнику. Необходимо подчеркнуть, что независимо от форм своего проявления эта главная идея народного гуманизма имеет величайшую ценность и выражена Достоевским с не мень-

шей силой, чем Толстым, хотя, быть может, с меньшей ясностью.

Одной из особенностей исследования М.М.Бахтина является полное игнорирование значения фона в романах Достоевского, невнимание к контрасту между героем-идеологом и окружающей его "живой жизнью". Между тем, этот контраст сознательно и с величайшим мастерством создается самим писателем. Это значит, что Достоевский, отнюдь не предвзятой моральной оценки бунта героя, показывает его трагическую ошибочность.

Невнимание М.М.Бахтина к социальному фону связано с его принципиальной недооценкой эпического слова в романах Достоевского. Согласно Бахтину, оно является "сухим, осведомительным, протокольным словом - как бы безголосым словом". Действительно, эпическое слово, в сфере которого дается весь социальный фон, весь внешний мир в романах Достоевского, а также ряд важнейших моментов действия, есть слово без суб"екта. Но это как раз и составляет его величайшую ценность. Эпическое слово представляет об"ективную данность, которая не подвергается никакому расщеплению, никакой диалогизации, которая остается выше сознания суб"екта. Примером этого может служить хотя бы знаменитый эпизод с "возникающим из-под земли" мещанином. Казалось бы, этот эпизод дан целиком в восприятии Раскольникова, как об этом говорит Бахтин. На деле же в этом эпизоде восприятие героя /"слово суб"екта/ чрезвычайно четко ограничено от эпического /"осведомительного"/ слова, и как раз на контрасте между полубезумным от ужаса видением Раскольникова и протоколом автора строится великолепный драматический эффект. Подобные факты ускользают из поля зрения Бахтина, т.к. не вписываются в его концепцию, не представляют для нее интереса.

44

Роль социального фона в романе Достоевского, и в первую очередь в "Преступлении и наказании", порой грезительно напоминает роль хора в античной трагедии: этот хор побуждает героя к действию, сочувствует, оплакивает, осуждает, но главное - всегда активно участвует в действии. Это возможно только потому, что сам герой, хоть и оторван от народа, противопоставлен жизни, тем не менее, представляет собой как бы крайний элемент этой жизни и частицу этого народа. Искание истины, борение духа не является враждебным жизни, даже если ведет к трагическим ошибкам. Достоевский считает, что именно люди типа Раскольникова и только они способны сказать "новое слово", но путь, избранный ими, ошибочен. Это напоминает его отношение к революционной молодежи.

Итак, в результате второго идейного кризиса произошло предельное взаимоудаление полярных идей Достоевского: горячайшего чем когда-либо разочарования в действительности и острейшего чем когда-либо убеждения в невозможности изменить ее на разумных основаниях. Поэтому всякая попытка разрешить антиномию свободы и необходимости, понимаемых метафизически, т.е. неограниченно, на путях бунта индивидуального разума - представляется Достоевскому трагическим заблуждением, ведущим разум к самоотрицанию, вплоть до безумия, самоубийства или веры. Однако это трагическое заблуждение, этот бунт выглядит в романах Достоевского как закономерный этап духовного развития человека. Бунт есть высшее проявление жизни, и это очень хорошо понимают герои Достоевского. Вот как Разумихин расписывает Зосимову все прелести романа с Прасковьей Павловной: "Тут, брат, этакое перинное начало лежит, - эх! да и

одно перинное! Тут втягивает; тут конец свету, якорь, тине приставище, пуп земли, трехрабное основание мира, эссенция блинов, жирных кулебяк, вечернего самовара, тихих роадыханий и теплых кацавеек, нагретых лежанок, - ну вот точно ты мер, а в то же время и жив, обе выгоды разом!" /стр.217/. Эта великодушная тиреда внушает мысль о том, что следок засасывает тина мещанства есть духовная смерть. Зато человек, находящийся в противоречии с миром, живет наиболее интенсивной жизнью, так как находится на пороге воскресения, близок к "благодати господней".

Как указал М.С.Альтман в цитированной выше статье о многозначности слов и выражений в произведениях Достоевского, в "Преступлении и наказании" искусно развита символика смерти и воскресения героя. И комната Раскольникова похожа на гроб, и чтение евангелия у Соны - отрывок о чудесном воскрешении Лазаря - читается на четвертый день после убийства старухи, и Соня энергично акцентирует слово четыре, читая слова Марфы, обращенные к Иисусу: "Господи! уже смердит, ибо четыре дни, как он во гробе". Вообще, Альтман убедительно доказывает, что лейтмотив Лазаря, используемый голландским ученым Мейером для доказательства "гифы ситуаций", имеет в виду самого Раскольникова. Раскольников уподобляется Лазарю, который был воскрешен Христом через четыре дня после смерти. Герой романа, как говорит он сам, "принцип убил", т.е. убил в себе старый нравственный закон, "принцип гуманизма". Таким образом, если животное спок системе мещанина означает смерть мыслящей личности, то бунт ведет к ее моральной гибели. Между этими двумя крайностями, *sacrificium intellectus* и разрушением

борели, как между Сциллой и Харибдой, мечутся герои Достоевского: отказаться ли от разума и покорно принять необходимость мирового зла? восстать ли, ради поруганной свободы личности и переступить моральный принцип? Решение необходимо, то или другое. Герои Достоевского восстанут и либо погибнут, либо перерождаются. Но хотя их бунт неизбежно терпит поражение, он закономерен и необходим, он всегда суб"ективно оправдан.

Таким образом, трагический герой Достоевского восстает против условной, традиционной морали мецанского благополучия, не при этом доводит свои идеи до крайности, переступает через черту, нарушает самый принцип гуманизма /абсолютная ценность каждой человеческой личности/ и тем самым обрекает себя на крушение, т.к. без этого принципа невозможна его собственная жизнь. Бунт оказывается самоубийственным - не это ли говорят нам столь многочисленные самоубийства в романах Достоевского? Спасти человека, в самом себе убившего "закон гуманизма", может только одно: он должен отказаться от своего гордого индивидуалистического разума и безоговорочно прикнуться к народу, носителю высшего морального идеала, т.е. прийти к народному гуманизму, воссоединиться с людьми. Альтернативе этого воссоединения - безумие или смерть. Смысл "романа-трагедии" Достоевского есть призыв к воссоединению с народом.