

ОБ ЭТИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКЕ ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

1

«Записки из подполья» (1864) встретили неблагоприятный прием: воспринятые как памфлет против идей Чернышевского, они были осмеяны Щедриным и даже нередко оценивались публикой как произведение циничное, о чем говорит А.П. Сулова в одном из писем к Достоевскому. Только Аполлон Григорьев, восхищенный психологической глубиной «Записок», посоветовал своему другу писать и далее в том же «роде»¹.

В последующей русской критике долгое время также преобладало отрицательное восприятие повести. Столь различные критики, как Н.Н. Страхов и Н.К. Михайловский, ошибочно отождествляли рассказчика повести с ее автором.

В.В. Розанов и Л. Шестов, присоединяясь к метафизическому бунту подпольного человека, повторяли по сути дела ту же ошибку – отождествление Достоевского с его персонажем. От них высокую, но ложную в своем существе оценку повести унаследовали экзистенциалисты. Взгляды последних суммировал Уолтер Кауфман в антологии «Экзистенциализм от Достоевского до Сартра», где он говорит о первой части «Записок из подполья», что это – «наилучшее введение в экзистенциализм, которое когда-либо было написано»².

По своеобразному жестокому сладострастию, с которым подпольный человек предается вивисекции собственной души, по широкому размаху своих парадоксальных рассуждений, по склонности к подчеркиванию грязных сторон жизни он и правда вполне мог бы быть назван «экзистенциалистом до экзистенциализма». Но сам Достоевский – не подпольный человек, а великий художник, написавший лучшее в мировой литературе XIX в. аналитическое исследование о трагических сторонах бытия и противоречиях мысли своего несчастного героя.

Советских ученых всегда интересовала художественная тенденция «Записок из подполья», их место в творчестве Достоевского. М.М. Бахтин показал, что подпольный человек – это «первый герой-идеолог» Достоевского. Л.П. Гроссман в своей биографии писателя утверждал, что «Записки из подполья» – это этюд к роману «Преступление и наказание». А.С. Долинин в книге «Последние романы Достоевского» назвал повесть «пролегоменами ко всему дальнейшему творчеству» писателя.

Действительно, связь между «Записками» и романом о Раскольникове бросается в глаза. Гроссман подчеркивал сюжетную перекличку: герой в нравственном единоборстве терпит поражение от падшей женщины. Вторая часть «Записок» – тоже своего рода история преступления и наказания, только наказание не развернуто, как бы насильственно прервано, сюжет «укорочен».

Стоит обратить особое внимание на исходную ситуацию истории Раскольникова. Уже на первой странице романа мы застаем его почти созревшим для «эксперимента». Но текст позволяет воссоздать исходную ситуацию. Мы узнаем, что Раскольников ненавидит окружающую среду и задыхается в ней, он бросил университет, порвал все знакомства, замкнулся в своей каморке: «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» (5, 25 – 26).

Вспомним, что «скорлупа» – один из синонимов подполья. Подпольный человек говорит: «... моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр» (4, 183 – 184). Вспомним о войне с лакеем Аполлоном, которую ведет подпольный человек. И его, и Раскольникова выводят из себя все трезвые, положительные люди, будь то Трудолюбов или Разумихин. И в повести, и в романе мы наблюдаем добровольную изоляцию героя от людей, разрыв социальных связей ради защиты своего «я» от давящего воздействия среды.

«Подполье» Раскольникова – лишь начальная стадия его бунта. В самоизоляции героя проявляется его отчаяние перед рутинной социальной злом. Подпольный человек, едва получив небольшое наследство, тотчас бросил службу; Раскольников без всякого видимого повода бросает университет. Оба ненавидят эти «необходимые» занятия, так как служба и учение не избраны ими

свободно и сознательно, а навязаны внешней средой, поэтому они не имеют в глазах героев смысла. Но если загнанный в подполье бунт отставного коллежского асессора вырождается в бесконечное самопоедание, то Раскольников, сделав решительный шаг, преодолевает подполье и вторгается в жизнь – вторгается в прямом смысле, с топором в руках, и это приводит его к новому поражению.

«Подполье» является исходной ситуацией не только для Раскольникова. Аналогичные моменты переживают Ипполит в романе «Идиот», Кириллов и Шатов в «Бесах» (с диаметрально противоположными результатами), Аркадий Долгорукий, ростовщик в «Кроткой», Иван Карамазов. Как правило, эта ситуация отодвигается Достоевским в предысторию действия, но присутствует как «пройденный этап» в актуальном поведении героев. Подполье – это исходная ситуация трагических мыслителей во всех больших романах Достоевского, осознание ими своей чуждости миру, многокрасочно скопированное в наши дни Сартром и другими экзистенциалистами. Для всех романов зрелого Достоевского «Записки из подполья» послужили идеологическим этюдом.

Дав однажды такое сгущенное социально-психологическое обоснование метафизического бунта, Достоевский в дальнейшем позволял себе не повторяться, сокращать мотивацию, начинать *in medias res*. Сам же объясняющий документ героя, подобный исповеди подпольного человека с ее характерным вызывающим саморазоблачением, в дальнейшем обязательно переносится Достоевским в середину романа и сохраняет ключевое значение в действии (статья Раскольникова, исповедь Ипполита, исповедь Ставрогина). В больших романах Достоевский мысленно опирался на «Записки из подполья», считая подробную мотивацию бунта «пройденным этапом» и отдельными намеками и ассоциациями как бы отсылая читателя к 1864 г.: «смотри: „Подполье“».

2

Настоящая небольшая работа не претендует на всесторонний анализ повести «Записки из подполья». Из философской проблематики ее мы выделяем главное: проблему индивидуального существования, трактуемую реалистически, проблемы свободы воли, общения с человечеством, соотношения возможного и должного.

Исповедь подпольного человека в первой части повести представляет собой парадокс о свободе воли и необходимости. Нельзя жить только разумом, ибо разум есть «какая-нибудь одна двадцатая доля всей моей способности жить» (4, 126). Можно жить только всем существом, «а хотенье есть проявление всей жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями» (4, 126). Значит, рассудок должен уступить первенство «хотенью», т. е. интегральной воле, в которой рациональное является одним из составных элементов. Рационализм как философия жизни объявляется психологически невозможным; он, по мысли подпольного человека, опровергается новейшей психологической наукой.

Кроме этой наукообразной полемики, исповедь развертывает парадоксальную критику просветительской философии: подчинение «разумной необходимости» аморально, унизительно для человека и несовместимо с человеческим достоинством. Личность рассматривается как изначальная ценность, неопределимая из других ценностей (социальное положение, талант, добродетель и т. п.). Если самоценность каждой человеческой личности несовместима с принципами разума, то тем хуже для разума. Впервые в творчестве Достоевского с большой четкостью и силой опровергается объектный подход к человеку как к предмету рационального внешнего исследования. Подпольный парадоксалист восстает против овеществления человека, против характерной для эпохи капитализма замены человеческих отношений отношениями между вещами. Эту сторону проблемы детально рассматривает М.М. Бахтин.

Рассказчик «Записок из подполья» нападает не только и не столько на философию Чернышевского, сколько на всю традицию европейского просветительства, равно как и на гегелевский абсолютный идеализм. Подпольный человек, как и его создатель, является своего рода антигегельянцем: для него «все действительно неразумно, все неразумное действительно». Отправной пункт философствования этого персонажа близок позиции самого Достоевского в 1864 г., когда писатель мучительно переживал катастрофу своих прежних надежд освободительной эры. Однако подполье – не столько выражение взглядов Достоевского, сколько наглядное опровержение враждебных писателю идей: развитие образа подпольного человека и его философствование организуется Достоевским по способу *reductio ad absurdum*.

Подпольный человек ищет свободы в сознательной изоляции от общества, в злостном неучастии. Он создает себе искусственную микросреду («нора», «скорлупа», «футляр», «подполье»), в которой «свободно» утверждает свое «я», воюя с лакеем Аполлоном и пытаясь терроризировать его «экономическим принуждением» – задержкой жалованья. Однако этого ему недостаточно, и он периодически совершает вылазки на поверхность для утверждения своей «свободы». Он мечтает о каком-то жесте, выражающем его «свободу». Таким жестом становится трагикомическое столкновение с офицером на Невском проспекте. С каким замиранием сердца он готовит и репетирует этот жест, а затем с каким захлебыванием уверяет себя и читателя, что офицер лишь притворился, что не заметил его! «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» (4, 145). Здесь Достоевский явно пародирует сходный эпизод романа Чернышевского «Что делать?», стремясь показать иллюзорность поддержания своего достоинства посредством сталкивания со своего пути уличных прохожих.

Свобода предполагает ответственность, тогда как подпольный человек требует безответственности: отсюда его страх перед настоящей свободой, перед выбором и действием. Когда он приходит к абсолютной необходимости конкретного действия – к необходимости дать пощечину Зверкову, его охватывает дикий ужас: «А что, если они меня в часть отдадут!» (4, 164). Вот в чем объективный трагизм его положения: он принадлежит к людям того социального уровня, от которых можно не принимать вызова. Его можно избить и сдать в полицию, это не противоречит кодексу чести, поскольку человек с желтым пятном на панталонах «не в праве» претендовать на честь. Сколько бы он ни мечтал о красивом утверждении своей ущемленной личности, он сознает, что все это литературщина, романтизм, «что все это из Сильвио и из „Маскарада“ Лермонтова» (4, 164). «И вдруг мне стало ужасно стыдно ...». Стыдно, что его индивидуальность, страдания и порывы укладываются в литературную схему романтического мстителя. «Выстрел» и «Маскарад» – шедевры, но заведомо подражать их героям в жизни – нестерпимая пошлость. Эпигонский романтизм подпольного человека болезненно сталкивается с грубостью жизни: «Так вот оно, так вот оно, наконец, столкновенье-то с действительностью...» (4, 162). Все вылазки из

подполья, все попытки самоутверждения вне искусственной микро-среды заранее обречены на провал: действительность неэстетична, в ней невозможно сохранить эстетизирующую позу, остаться на высоте собственного жизнечинительства.

Подпольный человек сознает низость своих поступков и наслаждается этим сознанием, любит свое раздвоение как признаком особо рафинированного интеллектуализма, ставящего его выше посредственного окружения. В его понимании все моральные крайности интересны: глубокое падение, особо выразительная подлость не менее эстетичны, чем подвиги во имя добра или исторические свершения. Неэстетична только норма, неэстетична жизнь в согласии с традиционной моралью. В этой связи очень уместно напомнить слова С. Кьеркегора из книги «Или-или», где, хотя и с идеалистической точки зрения, подвергается едкой критике ходячая буржуазная мораль: «Поэтому совершенно естественно, что в современной драме зло всегда олицетворяется в образах самых блестящих талантов, а добро, честь – в образах продавцов из бакалейной лавки. Зрители находят это само собой разумеющимся и узнают из пьесы то, что понимали и до этого: быть поставленным в один ряд с продавцами – ниже их достоинства»³. Кьеркегор метко показывает, что для буржуазного сознания зло «красиво», а добро пошло: тот же моральный эстетизм, в подполье подчеркнуто выставленный напоказ.

Подпольный человек насмехается над своими «спасеньями во все прекрасное и высокое». В его мечтах книжное человеколюбие переплетается с реминисценциями из биографии Наполеона: «Все плачут и целуют меня... а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем. Затем играется марш, выдается амнистия, папа соглашается выехать из Рима в Бразилию; затем бал для всей Италии на вилле Боргезе, что на берегу озера Комо, так как озеро Комо нарочно переносится для этого случая в Рим...» (4, 146 – 147). Здесь пародируется биография Наполеона: Аустерлиц, увеселительные поездки во время кампании 1797 г. на озеро Комо и Лаго Маджоре, пышные празднества на вилле Боргезе, намек на переселение Пия VII в Савону. Наполеоновские ассоциации и пожертвование миллионов «на род человеческий» – таков образ «Наполеона-филантропа»: сходный образ, но без

карикатурности будет рисоваться воспаленному воображению Раскольниковова. Наполеоновская идея рождается в подполье⁴.

Романтизму «высокого и прекрасного», романтизму шиллеровского типа, наивному и непосредственному, приходит на смену романтизм безобразного. В беседе с Лизой подпольный человек расписывает картины страдания и смерти («в могиле слякоть, мразь, снег мокрый ...»), вдохновенно импровизирует циничный диалог могильщиков над гробом проститутки: «Спускай-ка ее, Ванюха; ишь ведь учась, и тут вверх ногами пошла, таковская». Он с поэтическим пафосом описывает, как шевелятся мертвецы в тине Волкова кладбища и стучат в крышки гробов. Эта поэзия отчаяния напоминает ужасы Эдгара По, кладбищенские мотивы Шарля Бодлера. В русской литературе у подпольного человека тоже есть предшественник – это художник Череванин в повести Н.Г. Помяловского «Молотов». Кладбищенская философия Череванина во многом предвдваряет философию подполья.

Слава и красота равноценны отчаянию и гибели, то и другое эффектно. Для подпольного человека важно оставаться на том или другом эстетическом полюсе, избегая столь презренной «золотой середины». Он говорит об эпизоде с офицером: «Черт знает, что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, *литературную!*» (4, 140). Этическое и эстетическое находятся в остром противоречии у подпольного человека. Его моральный эстетизм сродни моральному эстетизму Бодлера. Подпольный человек, как впоследствии Ставрогин, рассматривает подлость как эстетически выразительное явление.

Но эстетика в одиночку невозможна, прекрасное нуждается в зрителях. Всякий эстетический факт необходимо предполагает Другого, т. е. чужое восприятие и оценку. Вспомним хотя бы предсмертный крик Нерона: «Qualis artifex pereo!» («Какой великий артист погибает!»). Этот тиран, матереубийца, низменный развратник заискивал перед греческими театрами и жаждал аплодисментов. В эстетической сфере он был зависим от людей, которыми повелевал, как рабами, и этический суд которых презирал.

Подпольный человек зависит от чужой эстетической оценки. В его бунте против мира искренность сливается с установкой на эффект. Он не боится показаться омерзительным, он боится показаться пошлым, заурядным, смешным. Он предпочитает, чтобы его

оттаскали за волосы и вышвырнули из окна, но только не обошли с равнодушной насмешкой. Его самоопределение «трус и раб» совершенно точно: трус – ибо он боится жизни, раб – потому что зависит от чужого сознания, от внешней эстетической оценки. Самый деспотический эгоцентризм оказывается органически связанным с психологическим рабством.

3

Подпольный человек превращает свое отчаяние в юродство, в игру, доходя до своеобразного самодовольства отчаяния. Презрительно третируя благодушных и плутоватых романтиков, высмеивая романтическую *Schönseeligkeit* шиллеровского типа, он сам является романтическим мыслителем, нисходящим от горькой иронии Генриха Гейне, имя которого не случайно упомянуто в повести. Подпольный человек – это «поздний романтик», романтик эпохи победившего капитализма, т. е. предшественник экзистенциалистов. Его романтизму свойственна демонстративная аморальность – это романтизм подлости.

Сам факт вызывающей исповеди имеет эстетическое значение. Рассказчик стремится поразить читателя своим презрением, воинствующим цинизмом мысли и стиля – но если презираешь читателя, то к чему его эпатировать, т. е. добиваться литературной цели? Подобно Нерону, подпольный человек заискивает перед теми, кого презирает. Посредством столь рекордно-откровенной исповеди (рассказчик ставит под сомнение правдивость Руссо) достигается эстетизация бунта, его перевод из этической сферы в эстетическую. Протест, порожденный конкретными условиями социально-исторической действительности, рассказчик «Записок» разряжает в области фиктивной. «Сам себе приключения выдумывал и жизнь сочинял, чтоб хоть как-нибудь да пожить» (4, 118). Жизнь его книжная, неестественная, он сам сочиняет ее по образцам романтической литературы. Сочинение жизни наглядно демонстрируется во второй части повести (эпизод в «Hôtel de Paris»).

В нелегальном публичном доме, куда попадает рассказчик, он увлекается игрой в «прекрасное и высокое» и произносит перед Лизой чуть ли не религиозную проповедь о красоте добра и

безобразии греховной жизни. Но какие бы патетические струны он ни задевал, мы все время видим, что проповедует он, лежа в постели женщины, которую только что «купил». Вся эта сцена – ошеломляющее разыгрывание диссонанса между этическим и эстетическим: прекрасная проповедь исходит из уст весьма не прекрасного проповедника. Его «заветные идейки» с самого начала дискредитированы горизонтальной позицией самозванного апостола свободы и добра, все это является ложью – не по смыслу, а по целевой установке. Когда рассказчик добивается желаемого эффекта, когда видит потрясение Лизы и слышит ее рыдания, он чувствует сильнейший испуг и досаду и спешит скорее отвязаться от нее, бежать, запрятаться в свою скорлупу. Еще бы! Ведь признав его правоту, уверовав в него, Лиза тем самым как бы вверяет ему себя, обращается к его помощи: «Взгляд теперь ее был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий. Так смотрят дети на тех, кого очень любят и у кого чего-нибудь просят». И двумя строками ниже: «Не объясняя мне ничего, – как будто я, как какое-нибудь высшее существо, должен был знать все без объяснений...» (4, 118). Но доверие человека – ведь это такая обуза!

Подпольному человеку вовсе не нужно это доверие, эта новообретенная преданность. Он стремился к чисто «литературному» эффекту, не влекущему за собой реальных последствий. Установленный этим эффектом контакт с другим человеческим существом пугает его как покушение на его свободу, как угроза морального обязательства. До сих пор он навязывал свое присутствие другим людям в целях эстетизированного самоутверждения – теперь же Лиза сама ищет контакта с ним. Она нарушает его изоляцию, она переступает границы созданной им микросреды. В лице Лизы сама жизнь покушается на подполье. Именно поэтому здесь предельно возрастает сюжетное напряжение.

Приход Лизы в подполье становится кульминацией повести. Здесь подпольный человек раскрывает перед гостьей свое лицо. Он отлично осознает свою низость и свое ложное положение в отношении к ней: «Да я, может, сам тебя хуже. Что ты мне тогда же не кинула в рожу, когда я тебе рацеи-то читал: „А ты, мол, сам зачем к нам зашел? Мораль, что ли, читать?“ Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слез твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей» (4, 189). В последующем циническом монологе

обычно выделяется знаменитая фраза, цитируемая как образчик беспредельного эгоцентризма: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?». При этом она всегда вырывается из контекста, что искажает ее подлинный смысл. На деле это декларация того самого «злостного неучастия», о котором мы уже говорили выше. Приведем этот пассаж полностью: «Потому что я только на словах поиграть, в голове помечтать, 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 чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (4, 189). Эта декларация принципиального отказа от участия в истории есть заостренное выражение мещанской пассивности, воплощенной в образе Дорогова из повести Помяловского «Молотов». Дорогов брюзжит над вечерней газетой: «Антонелли, Кавур, Виктор-Эммануил... а пропадай они совсем – мне-то что до них за дело? Вот честное слово, провались Италия сквозь землю, я и не поморщусь»⁵. Подпольный человек гиперболизирует дороговское брюзжание: вместо Италии берется весь мир, а вместо безразличного «не поморщусь» возникает вызывающе циничный образ – чаепитие в момент светопреставления.

Это вовсе не эгоцентризм сатанических героев романтизма, а страх перед жизнью, страусиное прятание головы в песок. Подпольный человек понимает свободу только как свободу от выбора, от обязывающих решений. На протяжении всего этого монолога он предельно унижает себя, но это самооплевывание – тоже эстетизирующая поза: «... потому что я самый гадкий, самый смешной, самый мелочный, самый глупый, самый завистливый из всех на земле червяков, которые вовсе не лучше меня, но которые, черт знает отчего, никогда не конфузятся... » (4, 190). Он и здесь подчеркивает свою исключительность; унижаясь – возвышается.

Но парадоксальная реакция Лизы, понявшей только, что он несчастен, срывает эффект. Пораженный ее безграничной добротой, антигерой на миг становится просто человеком, становится самим собой. В жалких рыданиях он произносит: «Мне не дают... Я не могут быть... добрым!» (4, 191). Это истерическое признание содержит разгадку, это ключевая фраза повести. Никакой диалогизированности – крик души, искренняя жалоба отчаявшегося

человека. Но это прямое высказывание содержит двоякое объяснение трагедии подполья.

«Не дают быть добрым» объективные обстоятельства социальной действительности, обстановка «войны всех против всех», пресловутого отчуждения капиталистической эры, когда личность человека овеществляется и превращается в средство к достижению цели. Борясь против этого, антигерой сам использует другое человеческое существо как средство к достижению цели.

«Не могу» – тут он признается в своей субъективной бессилии, в неспособности превзойти отрицаемую им традиционную этику в поисках новых решений. Он не может вырваться из плена того морального эстетизма, который превращает его бунт в бесконечное самопоедание. Не может, не смеет совершить решающий шаг – тот «трагический жест», который приведет, в конечном счете, Раскольникова к «живой жизни» среди людей.

В этой кульминационной сцене подпольный человек способен вызвать сочувствие читателя. Он испытывает простые человеческие чувства, он рыдает в объятиях несчастной девушки, он сам несчастен, как она. Это «момент истины». Выясняется, что он вовсе не «самый гадкий», а просто слабый человек, измученный страхом и одиночеством, как тьмы подобных ему скитальцев в аду бессмысленной и ненормальной жизни.

Такой же, как тьмы других! Однако норма неэстетична. Следует неизбежная психическая реакция: бежать, скорее бежать из нормы, бежать от возможности настоящей жизни с миллионами собратьев по несчастью, немедленно утвердить свою свободу от этических оценок. Из этой потребности бегства от униженного человечества логически вытекает необходимость злого поступка, необходимость «демонического» жеста: ведь крайняя подлость, вероломство, жестокость эстетичны, ведь зло поражает воображение. И вот в виде компенсации за испытанное им унижение правдой подпольный человек совершает акт самоутверждения в любви посредством демонстративного попраiania личности партнера. «Я оскорбил ее окончательно, но... нечего рассказывать» (4, 192). В атмосфере сцены сквозит мрачный намек на противоестественность его истерического, злобного сладострастия, превращающего любовь в садическое «мщение». И завершается эта эстетская демонстрация символическим оскорблением в виде пятирублевой ассигнации. Это

уже чисто головной трюк, даже без примеси всякой эмоции («не от сердца, а от дурной моей головы»). Это пуанта сочиненной антигероем пьесы в духе чистого искусства, но пуанта бездарная, не производящая желаемого эффекта.

Эта важнейшая сцена повести многократно вызывала бури критики. В оскорблении, которому наряду с Лизой подвергается моральное чувство читателя, Достоевского обвиняли так, словно он сам совершил это садистское надругательство. По сей день забывают ответ Пушкина на подобные обвинения: «Анатомия не есть убийство». Пресловутая жестокость Достоевского (в частности в этой сцене) – сознательный прием, рассчитанный на то, чтобы вызвать боль у читателя, и заключающийся в гиперболизации унижения человеческой личности. Оскорбление Лизы так подчеркнуто, чтобы вызвать наше активное сопротивление. Достоевский хочет ранить совесть читателя, пробудить ответственность каждого из нас за царящее в мире зло.

По словам М.М. Бахтина, о герое «Записок из подполья» «...нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам... Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова»⁶. Любое нравственное суждение заранее произносится самим героем и нейтрализуется его рефлексией, в которой он возвышается посредством самоунижения. Моральное осуждение героя для автора невозможно. Но эстетический суд вполне возможен.

Достоевский доводит до предела диссонанс этического и эстетического, показывает эстетическую несостоятельность подполья. Драма выдуманной жизни освистана самим подпольным «драматургом», и он приходит к сознанию необходимости ее изменения: «К черту подполье!» (4, 132). Под знаком этого яростного самоотрицания разворачивается вся повесть, и мы знаем, что она продолжается «за пределами» текста, «уходит в бесконечность», как периодическая дробь. Весь финал повести – три страницы рассуждений после ухода Лизы – представляет собой попытку «авторского» оправдания в неудаче. Но это «комментирование провала» уже не составляет для настоящего автора – Достоевского – особого интереса. Важно было привести подпольного человека к стыду, к осознанию эстетической бездарности его жизнесочинительства. После этого, несмотря на четко выраженную незавершенность подпольной исповеди, сама повесть приходит к

своему логическому завершению. В этическом плане ее итог представляется совершенно ясным и может быть сформулирован в виде трех основных положений, вытекающих из всего текста повести, из сопоставления авторского плана с планом героя:

1. Невозможность отвлеченного рационалистического обоснования этики.
2. Невозможность жизни без этики.
3. Потребность новой этики, обоснованной не одним отвлеченным «разумом», но всей целостной «натурой» человека.

Что касается последнего положения, то в повести только намечен путь, по которому пойдут герои дальнейших романов Достоевского. Радикальный бунт, ведущий к неизменному поражению и к восстановлению чувства общечеловеческого единства, составляет содержание как «Преступления и наказания», так и «Братьев Карамазовых». Новая этика, к которой будет стремиться писатель на протяжении всего своего творчества, предполагает подчинение корыстного разума бескорыстно любящему сердцу или, в плане социальном, воссоединение «усиленно сознающей» личности с народом. Такое художественное решение составляет для нас величайшую ценность, является нравственным центром творчества великого романиста. И следует помнить, что фундаментом этого художественного решения, несмотря на всю свою противоречивость, послужила повесть «Записки из подполья».

¹ См. об этом статью И.З. Сермана в настоящем сборнике.

² Existentialism from Dostoevsky to Sartre, ed. by W. Kaufmann. N. Y., 1957. P. 14.

³ Kierkegaard S. (Victor Eremita). Enten-Eller d. I. Kjøbenhavn, 1878. S. 137.

⁴ Это не только психологическая, но и историческая правда: Наполеон, по свидетельству мемуаристов, в молодости пережил унижения, угрозу телесного наказания (в Бриеннской школе), насмешки окружающих, бедность, даже голод.

⁵ Помяловский Н.Г. Полное собрание сочинений. Т. I. М.; Л., 1935. С. 155.

⁶ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 69.