

Конспект статьи Л. В. Пумпянского «Достоевский и античность»^{*}

Р. Г. Назиров

Р. Н.:

Эта маленькая брошюрка сильнее толстых книг и даёт больше, чем Бахтин!»

Л. П.:

Поэзия Достоевского принадлежит эпохе великого расстройтва (дезорганизации) европейской поэзии, которой начало условно можно видеть в «Гамлете». С тех пор, как родовая по замыслу трагедия о кровавых судьбах, в роде Гамлетидов, была дезорганизована встречной силой недоверия, словесное искусство (вымысел) принуждено считаться с вопросом о возможности себя же и в каждом данном случае доказывать и себя, и свою возможность.

С тех пор, как подземный голос родной тени мог быть понят и как голос ада, рассказ которого должен быть встречен недоверием, началась в европейской истории совершенно новая эпоха — поздний Ренессанс самооправдания, и «Гамлет» есть первое критическое творение.

Тема о Достоевском и есть для нас всемирно-историческая тема о судьбах этого позднего Ренессанса, и поэтому путь нашего краткого анализа определен тем, что гамлетическая культура не властна дописать свои же замысел так, как он ею задуман. Ей принадлежит лишь первоначальная...

Р. Н.:

«Гамлета» я всегда инстинктивно считал началом начал для Достоевского. Правильно и то, что «Гамлет» — это кризис Ренессанса. Примат художественного сознания над теоретическим.

Л. П.:

^{*}Пумпянский Л. В. // Доклад, читанный в Вольной Философской Ассоциации 2 октября 1921 г. Петербург, 1922. Републикации: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 506–529; Пумпянский Л. В. Достоевский и античность. Доклад, читанный в Вольной Философской Ассоциации 2 октября 1921 г. // Нева. 2011. № 12. В предлагаемой публикации читателям «Назирова архива», разумеется, важны прежде всего заметки самого Назирова, его реакции, возражения и дополнения к тексту Пумпянского. Однако, чтобы сохранить диалогическую структуру рабочего конспекта, мы публикуем и выписанные автором конспекта цитаты, для удобства восприятия расположив их в формате реального диалога. Публикация подготовлена по следующему архивному делу: АРГН, оп. 4, д. 114; редакция журнала «Назирова архив» благодарит студентов филологического факультета БашГУ Э. Кадырову, К. Муратову, А. Райманову, М. Тарасову за помощь в подготовке этого материала. Сергей С. Шаулов.

...первоначальная концепция, дезорганизация которой совершается уже помимо ее художественного намерения. Итак, каков первоначальный вымысел у Достоевского? каковы пути его дезорганизации?

Вообще возможны две ошибки при обсуждении поэзии Достоевского: во-первых, национальное уединение его поэзии и, во-вторых, обсуждение его мыслей (а не вымыслов). Между тем мысли великого поэта должны и могут быть поняты только после анализа вымыслов, и мы скоро постараемся показать, что известное учение Достоевского о личности, её сверхчувственном содержании и сверхчувственных судьбах, само возникло, как результат того, что мы назвали расстройством художественного вымысла у Достоевского. Что же касается до первого, то есть до национального уединения его поэзии, то оно лишает тему о Достоевском её серьезного значения. Русская поэзия принадлежит, конечно, России, но эстетически она принадлежит поэзии самой. Всякий суд над поэтом, уклоняющийся от обязанности судить его поэзию (то есть вымысел), может, в самом благоприятном случае, быть предварительным следствием, но не судом самим.

Р. Н.:

«Две ошибки»: 1) рассмотрение Достоевского изолировано от мировой культуры; 2) предпочтительно его понимание как мыслителя, а не как художника (идеи, а не искусство).

Интересен подход → мировоззрение (философия) художника есть результат его творчества.

Л. П.:

Действительно, если понимать русскую поэзию, как трагическую, без оговорок, поэзию, не Болдинские драмы, а «Братья Карамазовы» станут ее центром. Но верно ли это? дошло ли эстетически непоколебимым трагическое искусство за столь долгое странствие от Афин до Петербурга? осталось ли тем же дионисическое божество на всём протяжении страстного путешествия?

Не просто Европой было захвачено Московское государство, а Европою Ренессанса; это забывают. Тогда же, когда открыли морской путь в Индию, Мексику, Перу, Японию, открыли и Россию и по тем же побуждениям. Судно 1553 года было одним из этих шальных суден европейского Ренессанса. Тысячи иностранцев, поднятых духом конквисты, наводнили Московское государство. Наконец, он (Петр), косвенно был ученик итальянского гуманизма и последний из поколения тех мореплавателей (это понимал еще Ломоносов в Петриаде; потом сознание этого стерлось даже у Пушкина). С религией Солнца, с человеческими жертвоприношениями. Россия была для них Мексикой, когда приплыли к ней дионисические плователи. сделавшие из нее колонию Ренессанса, И тех туземцев, которые поверили плователям и пошли за ними, охватил восторг. «Восторг внезапный ум пленил» — это не «ложноклассицизм», а действительный дионисический «восторг» и «пою» — действительное, а не ложноклассическое.

Партия друзей дионисического божества основала его столицу на Неве, и Пенфей на Москве покорился гостям.

Р. Н.:

[Пенфей — царь Фив, сын Эхионы и Агавы, противился введению празднеств в честь Диониса. В наказание Дионис сделал так, что, когда Пенфей подглядывал за вакханками, его растерзали собственная его мать и сёстры (Ино и Автоноя), вместе с другими женщинами, охваченными вакхическим безумием.]

Европеизация Руси при Петре — не введение европейской культуры, а введение европейского позднего Ренессанса. Петровское барокко? — Далее Пумпянский говорит о наивном классицизме до Пушкина.

Л. П.:

Этот типично-дионисический восторг был началом русской трагической культуры, и в поэзии Достоевского можно видеть его заключительные судьбы. <...> О, каких друзей нашло дионисическое божество, какая Ниса создавалась на устье Невы, у шведской границы! Но вместе с силой Ренессанса Россия скоро увидела гамлетическую проблему о возможности Ренессанса самого; заморские гости были дезорганизованные гамлетические натуры; введённая ими восторженная история оказалась политикой.

Серьезность началась с Пушкина, простодушный восторг которого, как и простодушное отцовство убитого Гамлета, встретился с неожиданным кризисом самозванства, то есть недоверчивого сыновства. Доверчивая словесность кончилась, начался дурной сон русской поэзии о своей же смерти.

Р. Н.:

Ниса — фантастическая земля Нимф в греческой мифологии.

Л. П.:

Достоевский тем даёт доказательство своего дара слагателя вымыслов, что он знает то, что знали все великие поэты, а именно: что всякий великий вымысел есть вымысел о пролитой крови. Восходя к основной мифологеме: история = природа, вымысел предполагает человеческое жертвоприношение, то есть сакральную гибель исторического героя у алтаря природы, зерно всей художественной словесности. В убиении перед алтарём надо видеть зарождение эстетики. Где выкупные деньги платятся кровью, где один сходит за гибель человеческого рода, где через одного спасается род, — там уже почти вымысел и один шаг до спасения рода через фиктивное (художественное) человеческое жертвоприношение. Художественная поэзия есть организованное фиктивное жертвоприношение: ясно, что процентное отношение числа кровавых смертей к числу нормальных в ней много больше, чем в жизни. Впрочем, дело и не в числе: кровавое преступление в жизни имеет совершенно иное значение, чем в поэзии, где оно всегда хранит свои культовые черты. Но так как первоначальное жертвоприношение имеет и очевидный сексуальный смысл (падает Мужчи-

на у алтаря Жены-природы от руки жены Клитемнестры), то всякая вражда полов есть культовая замена кровавого мужеубийства.

Р. Н.:

Ночные празднества в честь Диониса совершались во многих метсах Греции. На Кифероне, по преданию, фиванский царь Пентей (Пенфей), в наказание за преследование бога, был растерзан женщинами, впавшими в вакхическое неистовство, и в том числе собственной матерью, принявшей его за какое-то животное. Действительно, во время этих оргических празднеств менады (неистовствующие) в исступлении и экстазе разрывали в жертву богу живых животных, преимущественно козлят, а в некоторых местах в древности Дионису приносились человеческие жертвы, как на это отчасти указывает прозвище и бога — Оместес («поедающий сырое мясо»).

Л. П.:

Достоевский, раздвинувший спасительную занавесь и обнаруживший сакральную ненависть, лежащую в основе любви, доказал этим, насколько его поэзия помнит древнюю родину всякой поэзии. Достоевский «вспоминает» действительную любовь...

Р. Н.:

У Пумпянского трагедия происходит от человеческих жертвоприношений. В древности родители приносили в жертву детей, господа — рабов, победители — побежденных; первое — древнейшее. Отразилось и в Ветхом Завете (жертвоприношение Авраамом сына своего Исаака и Иеффаем — своей дочери). Но Пумпянский всё концентрирует вокруг мужеубийства и драмы Атридов. Тогда выпадает отцеубийство и Эдип. Не слишком убедительна его теория трагедии.

Ср. также жертвоприношение Ифигении её отцом — Агамемноном. У древних славян в жертву обычно приносилась девушка (жертва как разновидность тотемного брака — например, с Хозяином Мёда).

Это не всё. Миф о данаидах — доэллинского происхождения. Данаиды — 50 девушек, которые явились из далёкого Египта в Аргос, чтобы научить его жителей египетским секретам орошения, кроме того, все Данаиды, за исключением одной, умертвили своих мужей — возможно, это отголосок жестокого пережитка матриархальной эпохи.

Великая Богиня любила кровь. Позже она превратилась в воинственное божество, повелительницу войны и кровавой сечи. Вплоть до позднеклассической эпохи ей приносили в жертву людей, и лишь впоследствии эти жертвы были заменены человековредительством и бичеванием. Жрецы Кибелы, богини-матери Фригии, в день её праздника 24 марта предавались диким ритуальным истязаниям под звуки флейт и тамбуринов. В римском календаре это число получило название sanguis (день крови).

В минойскую эпоху жреческие обязанности отправляли сами женщины.

Л. П.:

... и действительное убийство в идеях первоначального жертвоприношения и сексуального различия жреца и жертвы. Вообще на таких именно путях создается чистый вымысел, то есть чистый символ. Чтобы культовое жертвоприношение могло стать поэтической фикцией убийства, необходимо превращение его из жречески-насильственного в героически-добровольное. Вымысел, очевидно, предполагает некоторую ритуальную (эстетическую) отвагу жертвы и зависит, следовательно, от судеб этой добровольной отваги, без которой невозможно слияние в единый символ обоих его пределов, знаменующего и знаменуемого. Знаменующее лишь через смерть свою создает механизм чистого классического знаменования. Таким образом, ясно, что необходимым условием создания классической культуры является переживание акта знаменования, как высшего государственного и религиозного блага. Классический символ есть всегда государственное исповедание; гамлетический же кризис есть превращение государственного божества в частное и потому достойнее подозрения привидение, подземное жилище которого есть глубокое прошлое эстетической государственности, необязательное для беспамятного потомка эстетической культуры. Никакая эстетическая система невозможна без механизма знаменования некоторого «А» большим некоторым «а» малым; однако, для того, чтобы подобное знаменование было возможным, вольная смерть «а» малого — необходимое условие. При этом смерть героя у алтаря чистой природности есть процесс, тождественный гибели. . .

Р. Н.:

Наукообразное переосмысление романтической темы «любовь = смерть» (на высших своих ступенях любовь убивает). «Египетские ночи» Пушкина, «Мученица» Бодлера, «Идиот» Достоевского. «Сексуальное различие жреца и жертвы» — оно вовсе необязательно в древних культах.

Л. П.:

... предмета в эстетической памяти, предшествующей рождению самого слова. Подобно тому, как слово — организованная память предмета, — предполагает гибель предметной реальности, так и герой входит в процесс символизации лишь чрез пролитие крови своей. Все негероические элементы классической культуры вбирает в себя комедия, чистый смех которой в фаллофорической процессии есть серьезнейшая гарантия возможности символической культуры. Эта процессия (ещё не сложившаяся в комический процесс, то есть в сюжет) обеспечивает чистоту символического знаменования, то есть возможность чистой (в принципах Аристотеля протекающей) трагедии.

Р. Н.:

Л. П.:

В истории Гамлета России принадлежит последнее слово. Спор поэта с героем в России заканчивается: сопротивление героя становится основной темой русской литературы, а это значит, что русская литература есть канун безлитературного состояния Европы.

У Пушкина, в лице Земфиры, убивается самый хор, носитель иллюзии, то есть сама поэзия. Все герои Пушкина несут поэзию, как плен свой, рвутся за ограду хора к единственно желанной им политической деятельности. Действительный смысл поэзии Пушкина ясен из «Ревизора»: вот чего хотели Евгений и Алеко, — царства чистой мужественности, системы отношений, не возведенных логически к сознанию Великой Жены, носительницы эстетической концепции. Нет женщины, нет любовной интриги (лишь бледный след ее в сцене ухаживания Хлестакова); одна лишь дикая сила мужчин, действующих по политическим целям. Не Писарев, а сам Пушкин есть главный разрушитель своих вымыслов, — и в культуре, в центре которой нет трагической сцены, отрицательная критика и отрицающая политическая деятельность предположены самой идеей этой культуры. Отрицающая интеллигенция вся есть, в этом смысле, проекция неудачи русского вымысла. Она вымышлена сама и есть реализованная невозможность пушкинской поэзии. Отсюда ясно, что национальная поэтическая концепция вполне была создана уже Пушкиным. И, действительно, все темы Достоевского (убийство, политика, заговор, любовь-ненависть) мы найдем уже у Пушкина. В этом одна из трудностей русской литературы: почему русский классицизм не кончился в 1837, хотя, строго говоря, тогда кончилось всё. После классической эпохи русской поэзии и петербургской монархии началась уже реализация тем Пушкина, то есть началась та революция, которой были посвящены все без исключения пророческие его мысли. Но это происходило уже, конечно, не в поэзии.

Р. Н.:

Алеко убил Земфиру, Евгений Онегин — Ленского. Герои Пушкина убивают поэзию? Они устремляются к миру без любви? Идеализация матриархата!

Л. П.:

Почему же не кончилась сама поэзия? Потому что предстояла еще другая тема. Пушкинская поэзия исчерпала тему о неудаче убийцы, т. е. о невозможности спасения Ренессанса политической практикой. Смерть Земфиры — конец сюжета у Пушкина; она была бы началом сюжета у Достоевского. Убийству подвластен только поэт, но после победы над вымыслом убийца бессилен совершить столь манивший его политический акт и неудачей своей оживляет поэтический вымысел к новой последней жизни. Еще одна тема у русской поэзии — отмстить за смерть Пушкина, показать, что убийца — в принципе всегда самоубийца. Еще одно дело у Ариэля, еще одна задача, и скоро он будет свободен навсегда.

Р. Н.:

Достоевский показал, что убийца — в принципе всегда самоубийца. У Пушкина затуманен и прерван финал его убийц, недосказаны судьбы Алеко и Онегина. Достоевский это и досказывает. Это очень верно!

Л. П.:

... Гамлет создает галлюцинирующую реальность, бродит по жизни, как лунатик. Не будите этих людей! они поэты (поэты-убийцы, как Ласенэр) и ходят, грезя. Припомните первые строки и страницы «Преступления и наказания»: «раздражительное и напряженное состояние»; боязнь встретиться с хозяйкой — не боязнь, а нежелание встревожить свой сон и сонное творчество; потом картина Петербурга летом — первое безобразное сновидение его. Как он осторожно ходит по улице!

Он боится наткнуться на что-нибудь, боится проснуться и, кроме этого, ничего не боится. Первое явление Мармеладова есть продолжение этого сна. На следующих страницах зелень дач, террасы, дети в парке, коляска, — меняют содержание единого сна, но не изменяет принципа этого поэтического вымышления своей же жизни. Вот почему, когда Достоевскому надо рассказать действительный сон (например, всем памятный сон про клячу), ему не приходится изменить ни одной черты языка, и сны, все время пробегаая по этой книге, как тени облаков по ярко-освещенной земле, колеблют и без того слабые границы между видением Достоевского и видениями самого Раскольникова. <...> Вот почему так необычны взаимоотношения между Раскольниковым и другими лицами: он другой расы, чем они. И не в том дело, что он «главный» герой, а они «второстепенные»: тут разница племенная, разница духовной крови, глубокая розница между эстетическим инициатором и зависимыми фантастическими образами.

Замечательно, что инициатор всюду он, не только по построению романа, но и жизненно.

Р. Н.:

Раскольников — «эстетический инициатор» сюжета; я давно уже видел Свидригайлова как продолжение его сна. Свидригайлов и Соня — полюсы сознания Раскольникова. Есть дни у князя Мышкина, когда он боится предугадывать, а то жизнь (его сон) повернется в худшую сторону. Почему Рогожин не убил его? Потому что криком: «Парфён, не верю!» — воля ворвалась в сон, и кошмар прервался. В чём вина князя Мышкина? В том, что он позволил себе грезить дурное (предугадал смерть Н. Ф. от ножа). Мог ли он пригрезить что-то светлое? Мог выдумать её доброй. Но добрая была бы зауядна, а сон требует приключений. Князь не хотел видеть сны *a la Radcliffe*.

Л. П.:

Л. П.:

Замечательно, что одинаковой силой отчетливости в этой книге обладает только образ Свидригайлова. Как они сразу поняли друг друга! Было ли вправду физическое убийство у одного? Физическое вождение у другого? Тот выдумал старушку, этот — Дуню. Собственно, такого типа вымысел можно было бы закончить так, как в старину добрые авторы кончали повесть о предостерегающем сне; так в «*Ein Traum das Leben*» Грильпарцера все кровавые события нескольких актов составляют содержание предостерегающего сна. Вместе с солнцем просыпается уже предупреждённый и герой. Так можно было бы кончить и русские сновидения, и иногда, читая книги Достоевского, кажется, что мы к такому кон-

цу близки. Вообще Достоевский крайне близок к иллюзорному роману. Оттого именно его герои так отчетливо представляют себе себя, что сон возник из глубокой иллюзорности, т. е. из нежелания предать себя фикции самого поэта. В позднем Ренессансе и в романтическом индивидуализме герой, «отмеченный роком» и «носящий печать», в сущности, отмечен только этою сновидческой способностью. Целый ряд литературных произведений представляет поэтому пробу к теме Достоевского. Таковы те произведения немецких романтиков, о которых Жан Поль в «Эстетике» язвительно сказал: «Так как эти поэты неспособны сочинить стихотворение, они сочиняют самого Стихотворца!»

Р. Н.:

Franz Grillparzer (1791 – 1872) — знаменитый австрийский драматург, романтик; особенно известна его трилогия «Медея». Драматическая сказка Грильпарцера «Der Traum ein Leben» (у Пумпянского неточно) восходит к Кальдерону (драма «Жизнь=сон»).

Л. П.:

Мы считаем важной в историко-литературном отношении неотмеченную достаточно (или, вернее, и вовсе неотмеченную) русской критикой, связь между «Misérables» В. Гюго и «Преступлением и наказанием». Благожелательная оценка преступления Жана Вальжана есть наименее существенная часть книги Гюго, связанная с сентиментальным социализмом тех десятилетий. В принципе же и там дело идет об убийстве. Просим вспомнить как будто Достоевским написанную сцену, когда Жан Вальжан наклоняется над спящим епископом. Да и у Гюго дело идет об убийстве. Тем важнее для нас громадная роль сновидений в «Misérables». Собственно говоря, Жан Вальжан, как и Гамлет, как и Раскольников, хотел бы одной только непотревоженной реальности сновидческой жизни. Жавэр и его полиция врываются в этот вожделенный сон, как голос давно оставленного, давно брошенного мира, проданного героем за блаженство невозмутимого и при том своего собственного сна. Борьба и здесь происходит между реальностью истории и иллюзорностью персональности. Поэтому состояние подобных героев лучше всего вообразить, как состояние непотревоженного счастья (как бы ни были велики их жизненные страдания). Кто имеет это убежище (про которое один из героев Достоевского говорит: «уйти в свою идею»), владеет, конечно, ключом к счастливому, неисторическому состоянию.

Р. Н.:

«Борьба между реальностью истории и иллюзорностью персональности».

Л. П.:

Таким образом, в центре и французского романтизма находится такой же герой, какого мы предлагаем понимать по аналогии с героем *Kunstle roman'a*. Его первое появление в городе Дине уже качественно отличает его от всех иных действующих лиц. Вообще, как замечательны в книгах подобного типа застенчивые первые слова о герое, первое введение его в действие! «Вероятно, он шел издалека; повидимому, он очень устал» и т. д. Конечно,

такая робость перед своим же созданием объясняется чувством глубокого отчуждения перед существом иного, чем сама поэзия, происхождения. Если герой вошел в реальный сюжет, то только, как Алкеста, отбитая героизмом Геракла от рук смерти, закутанная в гробовые пелены жилища иного мира, лишь добротой и мужеством гостя приведенная снова в мир живых. Достойна также замечания гипертрофия мускульной фантазии, сопровождающая введение этих тенеобразных героев. Особенно разительна она у Гюго (случай с телегой Фошлевана или подъем на монастырскую стену).

Р. Н.:

Адмет и Алкеста. Царь Алмет их Фессалии, участник плавания аргонавтов и охоты на калидонского вепря; некоторое время у него служил как невольник бог Аполлон, осуждённый на эту кару Зевсом за убийство циклопа. Адмет женился на Алкесте, дочери Пелиаса, благодаря Аполлону, который выполнил за него условие отца невесты: запряг в колесницу вепря и льва [мотив трудных заданий]. Кроме того, Аполлон выпросил у мойр возможность продлить жизнь Адмета; мойры поставили условие, что кто-то другой согласится умереть за него. Родители Адмета не согласились умереть за сына. Алкеста из любви к мужу решилась на это. Геракл, растроганный её самоотверженной любовью, вызволил её из-под власти бога смерти Танатоса и вернул мужу. Миф и трагедия Еврипида сделали Алкесту символом супружеской любви.

Л. П.:

Когда стали рождаться поэты с особо развитой мускульной фантазией, как Гюго и Достоевский, европейская поэзия вошла в последний день свой: она стала подвластна своим же порождениям, по правилу Гёте: «Am Ende hangen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten». <...> Ренессанс потухает в зрительной слепоте, и Гюго пишет книгу о счастье этой слепоты и любви впотьмах.

Р. Н.:

«L'Homme qui rit». Для слепой Деи, воспитанной Гуинпленом, этот изуродованный компрачикосами человек представляется красавцем. Гюго утверждает субъективную относительность красоты.

Л. П.:

Замечательно, что Достоевский был необыкновенно одарен, как комический поэт. Он шутил повторил весь сюжет Мольерова «Тартюфа» в «Селе Степанчикове» и повторил блистательно: отныне есть русский Тартюф — Фома Фомич. Комические сцены в серьёзных его романах в литературном отношении принадлежат тоже к самому блестящему и удавшемуся ему. Потребность ставить героев (даже «серьёзных») в комические ситуации есть просто голос правды, нудящей отнестись к ним по их достоинству. Вот почему накануне убийства возможна вставная, чисто комическая, тема злословия Митеньки; и таких примеров десятки. Свойственно говоря, только здесь поэт и герой находятся каждый в своей сфере,

только здесь прекращается это неестественное соперничество в авторстве, которое мы анализировали выше.

Р. Н.:

«Неестественное соперничество в авторстве» между героем и поэтом Бахтин назовёт диалогом автора и героя: Достоевский творит героя как равного себе автора действия.

Л. П.:

Может ли быть здесь речь о так называемом «сердцеведении» в обычном употреблении этого слова? Вообще «сердцеведение» не есть принадлежность ни символического театра, ни, тем паче, пророческой поэзии Достоевского. Ему место в эпосе и в романах эпического типа, между тем как совершившееся в поэзии Достоевского разрушение литературных форм романа лучше всего свидетельствует о том, что не эпического происхождения его роман, а что он есть результат катастрофы трагического сознания, логическое содержание которой мы выше анализировали. Эпический английский роман дал Достоевскому лишь нейтральность своей территории. Достоевский не был сердцеведом, ибо знал только убийство и только самоубийство. Но то и другое объяснимо вполне только в принципах чистой культуры. Итак, поэтика, а не психология.

Р. Н.:

1. Боратынский — Достоевский! Это здорово!

Вообще Достоевский очень многим обязан русской поэзии: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Полонский, Тютчев. И Боратынский! Может быть Достоевский более обязан поэтической драме (Шекспир, Шиллер) и лирике, чем собственно роману. И Гюго, и Диккенс — поэты. Мелодрама!

Л. П.:

Знал ещё Достоевский то предварение убийства, которое он же назвал «подпольем». Подполье есть неударённость в антиэстетичности: это — теория той практики, которая нам уже известна. Когда Гамлет, выслушав своего отца, вынимает записную книжку и пишет, что «можно быть злодеем с улыбкой на устах, по крайней мере, в Дании это возможно», — это и есть подполье, теоретический канун, теоретическая пауза, где праздны ещё громадные моторные силы будущего разрушения замкнутого круга поэтической фикции. Так как это канун, он свиреп; так как он теоретичен, то свирепствует здесь один ум. Всепонимание, как бич божий, неистовствует в тесных пределах этой паузы. В сравнении с этим всепониманием «Мысль» Боратынского, пред которой «как пред нагим мечем, бледнеет жизнь земная», есть детская забава, — хотя общее, конечно, есть между поэзией Боратынского и подпольем.

<...> Как это ни странно, дух трагедии сильнее всего у Достоевского в этой небольшой повести¹, единственном непророческом его произведении.

¹Речь идет о «Записках из подполья» — прим. ред.

Р. Н.:

2. Евгений из «Медного всадника» — «предводитель» мятежной Невы? По-моему, это неверно. Надо прочесть более позднюю работу Пумпянского о «Медном всаднике».

3. NB От Хлестакова произошли и Пётр Верховенский и Смердяков. Собственно, и Петруша, и Смердяков суть двойники-исполнители, Мефистофели, узко понявшие своих гамлетических Фаустов. Герой Достоевского (Ставрогин, Иван Карамазов) есть чисто русское сочетание Гамлета и Фауста. Вечное искание и вечная нерешительность. Белинский это сочетание увидел уже в Печорине.

Л. П.:

Когда Достоевский характеризовал себя знаменитыми словами: «мы нашим идеализмом предсказывали факты», он очень верно понял главную черту своей поэзии (впрочем, и поэзии Пушкина и всей русской поэзии), именно дар дивинации, пророческой отгадки. Только дело было не в идеализме, а в том, что пророческий путь упреждения фактов был следствием разрушения поэтической системы. Здесь становится совершенно ясно, насколько далека поэзия Достоевского от сферы трагедии. Трагедия есть всегда память о событии, никогда пророчество о нём. Так аттическая трагедия есть организованная память фиванских и микенских феодальных и родовых распрей; так Елизаветинская трагедия есть память распрей Столетней войны и войны Алой и Белой Розы. <...> организованной памяти трагедии поэзия Достоевского противопоставляет организованное пророчество. Из этого неопровержимо следует, что Достоевский не есть трагический поэт: его слово не именует, не вспоминает, а предваряет. Из этого также ясно, что современная русская поэзия, вышедшая из Достоевского, лишь по недоразумению зовет себя поэзией символической: она также живет в кануне события и всегда готова сказать устами другого своего учителя: «Я не своё тебе открою, а бред пророческий духов». Отсюда же следует, что тема «Братьев Карамазовых» не есть родовая тема в античном смысле этого слова. Атриды? Но где проклятие рода? Напротив, в колыбели русского барства ему обещано было только благое. И Екатерининские портреты свято сохранили это убеждение в благих судьбах барского рода. Этот род был благословен, а не проклят: поэтому и отцеубийство, неизбежное в вымысле Достоевского, стало тем «чуть неотцеубийством», которое так мучительно для читателя, когда он, вместе с Митей, приподняв пестик, совершит оное громадное мускульное усилие, разрешение которого в строчку многоточия надолго оставляет в душе сознание совершившегося непоправимого кризиса эстетики.

Р. Н.:

4. Цитата из Достоевского чутьточку неточна.

Пророчество Достоевского как следствие разрушения поэтической системы классического типа. Он пророк атомной бомбы, космоплавания и ужасающего потопа of the science-fiction.

5. Автор тут на новом этапе развивает тезис Мережковского: Достоевский — «пророк русской революции».

6. Поэзию символизма (действительно вышедшую из Достоевского) автор не согласен называть символической, ибо для него этот термин имеет другое значение.

7. Мысль «барский род был благословен, а не проклят», есть мысль Пумпянского, а не Достоевского: у последнего я нашел обратное, и, причем, само слово проклятие (в черновиках к «Бесам»). Конечно, это уже не драма Атридов, но ведь и расстояние-то очень большое. А. Белый у Гоголя подчеркнул «Каинов род»; сравните также готику. Пумпянский не понимает вторую традицию Достоевского: библейскую, восточную, гоголевско-готичную.

Л. П.:

Все это сосредоточено в судебной ошибке присяжных заседателей. Замечательно, что второй раз в истории поэзии сцена стала судебным трибуналом — «Die Scene wird zum Tribunal». Но какая разница между заседанием ареопага у Эсхила и заседанием суда присяжных! Суд у Достоевского судит не бывшее, а будущее дело, и потому правильный суд эстетически невозможен; он сделал бы суд пророческим учреждением, т. е. упразднил бы пророческую поэзию. Таким образом, расхождение поэта и суда необходимо; между тем как у Эсхила оно невозможно. Но самая постановка поэтического вопроса о суде говорит, какого объема и рода была гениальность Достоевского.

Р. Н.:

8. «Эллинский шовинизм» Пумпянского: всё от древних греков. Библии не было, Голгофы не было...

Это доклад, читанный в Вольной философской ассоциации 2 октября 1921 года.

В конце его Лев Васильевич Пумпянский предстает секретарем или присяжным протоколистом Божьего Совета. Бог у него выскочил, как черт из табакерки.

Доклад очень сильно объясняет Бахтина, книга которого была начата в это же самое время. Пумпянский и Бахтин были друзья и единомышленники.

Порождает массу новых мыслей и дополняет мои записи «Петр Верховенский как эстет». Хлестаков → Верховенский (см. черновики «Бесов») → Смердяков. И МНОГОЕ ДРУГОЕ.

Пумпянский, конечно, схематичен. Его эстетическая родина — это Древняя Греция, как у Бахтина — раннее Возрождение. Но сильная, глубоко разработанная схема с твердой точкой опоры всегда научно плодотворна и дает сильные возможности для наблюдения (таков даже К. Леонтьев, или Вл. Соловьев, или Ницше, или Брехт). Резкая определенность концепции гарантирует от релятивизма и от импотенции критики.

Пумпянский говорит, что введение Мышкина в роман есть грех (кощунство?)