



П. С. ПОПОВ

«Я» и «оно» в творчестве Достоевского

<Фрагменты>

Чтобы с первых шагов дать ясное представление читателю о замысле моей работы, я хочу заранее сформулировать тот подход и то понимание Достоевского, которое легло в основание настоящей работы и которое может показаться необычным. Прежде всего, — есть ли это желание подойти к Достоевскому по Фрейду? И да, и нет. Физиологические схемы Фрейда я отвергаю. Фрейд для меня ценен прежде всего, поскольку он совершенно явственно обратил по существу внимание на то, что мы называем бессознательным или подсознательным. Мой «фрейдистский» подход к Достоевскому выразился прежде всего в том, что я ценю и выделяю у Достоевского умение описывать глубины бессознательного человеческой души. Но это мне важно и существенно не само по себе. Данное обстоятельство уже отмечалось многими исследователями Достоевского, и оно специально меня не интересует. Мне интересно это лишь постольку, поскольку здесь можно найти *ключ к пониманию творчества Достоевского в целом*. Именно: для Достоевского, с моей точки зрения, всякая фабула, всякий сюжет прежде всего — *изображение единого сознания*, объятаго какой-нибудь единой мыслью, переживанием или катастрофой. Душа переживает трагедию тонкую и сложную. Как это изобразить? Достоевский не был ученым, не был «психологом», он был прежде всего художником. Он выдвигает свои оригинальные средства изобразительности. Он дробит изображение цельной души на части. Для полноты картины, для четкости анализа *он распластывает единую стихию души*. Он расчленяет, он распределяет всю полноту внутренней жизни между рядом лиц. Но эти лица — *фрагменты единого целого*. Если для всякого психолога, учитывающего фактор бессознательного, ясно, что в человеческой личности много разных слоев, что в нас есть начало подсознательное, так сказать, безличное,

которое можно назвать «оно» в противоположность «я», то это хорошо знал и, главное, чувствовал Достоевский. Эту сторону вопроса я излагаю в первой главе своей работы. Эта заинтересованность «подспудными силами», «темной стороной» человеческой личности и сделало то, что Достоевский поставил ударение на этом «бессознательном» не только в плоскости изображения отдельных характеров, не только в плоскости изображения отдельных личностей: *Достоевский перенес эти схемы в самые произведения, применив их при развертывании замыслов и сюжетов своих романов.* Их функцию можно понять только так, — иначе некоторые приемы Достоевского могут показаться прямо странными, неприемлемыми. Об этих приемах я говорю во 2-й главе своей работы. Приемы эти могут быть объяснены только тем, что Достоевский был творцом своеобразных романов, где в центре стоит изображение судьбы единой, трагически настроенной души. Складки этой души персонифицированы и даны в виде отдельных личностей; но они — только иллюстрация к одной общей теме; это — отдельные аккорды симфонии единого сознания.

Для большей ясности изображения Достоевский как художник просто пользуется тем, что, например, воплотив «оно» (это подсознательное ядро) в каком-нибудь персонаже, он ставит эту стихию в более четкое отношение к тому, что мы называем «я». С этой точки зрения Раскольников, например, это — «я», Свидригайлов — его «оно»; Версиков-сын — некое «оно»; Версиков-отец — сознание этого «оно» в «я»; но это части единого сознания.

Как они объединены? Единой судьбой, единым, обычно трагическим, переживанием. Это переживание — личный вклад жизни самого автора, самого Достоевского. Это второй пункт моего совпадения с Фрейдом, — что автор во всяком глубинном произведении рассказывает прежде всего о себе, о своей судьбе. В дальнейшем я и рассматриваю самые крупные романы Достоевского с выдвинутых точек зрения.

<...>

Что же для меня Достоевский — психолог и только? Такую постановку вопроса следует отринуть в связи с вышеизложенным. И сам Достоевский ее отрицал. Достоевский находится в принципиально иной плоскости: это уже не описание индивидуальной души, это то, на чем развертывается вся фабула со всеми перипетиями. Это своеобразная творческая «конструкция», когда отдельные лица — лишь фрагменты единой душевной стихии, единого сознания. Психология как таковая тут уже остается в стороне.

Моя работа была прочтена в виде доклада в специальной комиссии по изучению творчества Достоевского при Академии художественных наук в 1924 г. С тех пор в литературе по Достоевскому, все увеличи-

вающейся, появился ряд подтверждений моей мысли. Я укажу лишь на одного автора.

С. Аскольдов¹ в своей статье «Психология характеров у Достоевского» подчеркивает «семейственность» образов, выводимых Достоевским. Эта семейственность, по мнению Аскольдова, выражается в некотором единстве их духовного пути. «Все они как бы решают одну и ту же сложную жизненную задачу и выражают как бы отдельные стадии этого решения. В этом смысле основные образы романов Достоевского образуют довольно правильное *рядоположение*, в котором один пошел в каком-то отношении дальше другого... В этом смысле герои Достоевского несомненно друг друга дополняют и уясняют, — и уясняют не только друг друга, но и своего родоначальника, самого Достоевского. С этой точки зрения исследовать это духовное родство, обнаружить основной единый путь следования, как бы распределенный между отдельными лицами, представляется нам задачей весьма существенной и во всяком случае способствующей пониманию Достоевского в целом» (Достоевский, статьи и матер <иалы>; под ред. Долинина, П, 1924, стр. 6). И в другом месте Аскольдов говорит: «Духовные образы, созданные Достоевским, по крайней мере в его основных произведениях, едва ли правильно рассматривать вполне изолированно. В них гораздо более внутреннего родства, чем у героев романов Тургенева, Толстого. Они как бы образуют одну духовную семью. Правда, при всей их семейственности между ними приходится установить и очень существенные отличия. Далее, ни в одном образе не собрано все то, что, так сказать, разбросано и выражено в отдельных представителях. Эту собранность всего в одном лице, и то с некоторыми ослаблениями отдельных особенностей, можно только подозревать в их духовном отце — самом Достоевском. В них он как бы воплощал отдельные стороны, иногда только таящиеся потенции самого себя» (стр. 17).

Не только такого рода совпадения побуждают меня опубликовать мою работу. Книга фрейдянца Нейфельда о Достоевском, которой я пользовался в оригинале, за последнее время увидела свет в русском переводе. Но точка зрения Нейфельда — грубого использования сексуальных схем Фрейда. Для углубленного понимания механизма творчества нашего автора это вряд ли что может дать. В данном случае нужно весь вопрос перенести в иную плоскость, не физиологическую. Я и пытаюсь представить развертывание творчества Достоевского в плоскости овладения всем достоянием человеческого сознания и использования структуры «я» и «оно»; это средства изобразительности, которыми пользовался Достоевский при написании своих художественных произведений.

При анализе творчества какого-либо автора, при решении вопроса о том, какие черты и моменты художественных произведений этого писателя являются основными, определяющими все остальное, важно понять личный интерес и уклон, личную заинтересованность автора в своем творчестве.

Индивидуальность писателя должна быть как-то придвинута, должна войти внутрь самого замысла; не учтя этого, легко будет свести формы исследуемых произведений к механическим связям и внешним соединениям, не почувствовав основного замысла, связанного с некоторым центральным внутренним порывом самого автора.

С этой точки зрения известная позиция, занятая Фрейдом и фрейдянской школой в вопросе художественного творчества, заслуживает внимания. Художник объективно владеет литературной манерой своего времени, стилем, разнообразием форм и пр.; но он ориентируется в замысле прежде всего своим собственным сознанием, своим опытом, своими пережитыми и лично испытанными точками зрения. Однако психологизм страдает крупным изъяном, который опорочивает всякое фрейдянское исследование экзотеричностью по отношению к предмету исследования; главное зло заключается в физиологических схемах, в элементарном, грубом и навязчивом сведении всего к сексуальной стороне вопроса. Здесь какой-то тупик.

Физиологическое обследование темперамента автора и своеобразный строй его поэтических форм — находятся в двух совершенно различных плоскостях. Нельзя настроить инструмент без соответствующего ключа (у фортепиано), и его не заменит самое точное знание физико-химических свойств струн данного инструмента. Сексуальная, физиологическая жизнь могла быть одинаковой у двух людей: один оказался творцом романов Достоевского, а другой — никем. Между тем мысли и рефлексии, точки зрения и понятия, желания и импульсы, фантазии и мечты, словом весь строй мышления и воображения автора не может стоять особняком от его творческого дела; подоплека его мысли и жизни образов составляет центральное ядро его созданий. Тут личность и творчество связаны. Изучить стихии души автора — значит одновременно прощупать какую-то подкладку его произведений. Это *conditio sine qua non*² для того вида творчества, где игра духовных сил стоит на первом плане в произведениях. Диапазон этих духовных сил особенно расширился, и знание внутренних сторон человеческой психики особенно углубилось с того момента, как бессознательная сфера психической жизни стала объектом конкретного изучения. Подсознательные, подспудные тайники нашего «я» должны быть реально учтены, иначе «я» будет абстрактною поверхностью без глубинных основ своего проявления. У личности есть свои глубокие корни.

Эти корни живут своею собственной реальною жизнью, и эта жизнь проявляет себя. Все это кажется загадочным еще донныне.

Не так давно вышла книга Бумке³ «Das Unterbewusstsein»: автор в ней приходит к выводу, что никак нельзя доказать наличности подсознательного. Подсознательное все еще остается под знаком вопроса. Заслуга Фрейда стоит в обнаружении того, что при вскрытии жизни личности нельзя обойтись без бессознательного. Это сама важнейшая ингридиент психики; без него ничего не поймешь в душевной стихии. Уменьем ориентироваться в этих подспудных, подпольных силах психического бытия и отличался Достоевский. Поэтому именно в отношении к нему фрейдовская позиция может вскрыть нечто весьма существенное.

В 1923 г. был опубликован психоаналитический этюд о Достоевском Нейфельда «Dostojewski, Skizze zu seiner Psychoanalyse». К сожалению, наибольшая часть этой книги посвящена анализу с грубо сексуальной точки зрения. Это, разумеется, очень характерно для практика психоаналитика. По мнению Нейфельда, все творчество Достоевского возникло из того, что он ревновал свою мать к своему отцу. У него был типичный комплекс Эдипа. Ненавидя образ отца, он стремился как-нибудь затушить проявление этого навязчивого комплекса: он мечтал убить отца — отсюда его анализ преступления, отсюда фабула братьев Карамазовых, отсюда его ранний социализм и революционность — борьба против правительства, воплощающего образ отцовства. Но Достоевский все время залечивал в себе этот сексуальный надрыв детства; он видел завершение страданий в наказании, в искуплении, во всепрощении. Каторга для него была сладостна. После этого подросток мог опять полюбить Версилова; Раскольников — принести покаяние в убийстве старухи-процентщицы; Алеша — подавить в себе карамазовщину Федора Павловича; сам Достоевский — преклониться перед самодержавием и православием; Достоевский — певец своей ранней сексуальной ненормальности. Все это испещрено у Нейфельда разными подробностями физиологических наблюдений — тут и эротика рта, тут и испражнения и т. п.

Из такой установки никакого плодотворного принципа для анализа основ построения отдельных романов у Достоевского не получишь. Самое важное в данном разрезе — Достоевского как психоаналитика — отодвинуто к концу; да и тут больше разговора о психозах и снах. Самое интересное упомянуто лишь вскользь: именно — уменье Достоевского подмечать скрытые двигатели жизни человеческой души, заставляя своих героев дышать и жить этой бессознательной стихией духа.

Впрочем, в одном случае Нейфельд подметил очень значительный факт — из «Вечного мужа». Сам Достоевский назвал соответствующую

главу «Анализ». В рассказе одному из действующих лиц — Павлу Павловичу приходится ухаживать за любовником своей покойной жены. Рана, нанесенная его противником, Вельчаниновым, осталась запрятанной у него в глубоких тайниках бессознательного. И вот, после тщательнейшего ухода за больным, Павел Павлович делает попытку зарезать спящего бритвой. Это покушение было неожиданным и для Вельчанинова, и для самого Павла Павловича. Вельчанинов как бы анализом самого Достоевского вскрывает внутренние двигатели этого загадочного явления. Он думал так: «Если уже решено, что он, Павел Павлович, стал меня резать *нечаянно*, то вспадала ли ему эта мысль на ум, хоть раз прежде, хотя бы в виде мечты в злобную минуту?» Он решил вопрос странно, — тем, что «Павел Павлович хотел его убить, но что мысль об убийстве ни разу не вспадала будущему убийце на ум». Короче: «Павел Павлович хотел убить, но не знал, что хочет убить. Это бессмысленно, но это так, — думал Вельчанинов. — Не места искать и не для Богаутова он приехал сюда — хотя и искал здесь места и забегал к Богаутову, и взбесился, когда тот помер; — Богаутова он презирал, как щепку. Он для меня сюда приехал и приехал с Лизой»...

«А ожидал ли я сам, что он... зарежет меня?» Он решил, что да, ожидал именно с той самой минуты, как увидел его в карете, за гробом Богаутова. «Я чего-то как бы стал ожидать... но, разумеется, не того, что он зарежет!»

«И неужели, неужели правда было все то, что этот сумасшедший натолковал мне вчера о своей ко мне любви, когда задрожал у него подбородок и он стучал в грудь кулаком?»

«Гм! Он приехал сюда чтоб “обняться со мной и заплакать”, — как он сам подлейшим образом выразился, то есть он ехал, чтоб зарезать меня, а думал, что едет “обняться и заплакать”»...*

Итак, не место искать и не для Богаутова Павел Павлович приехал в Петербург, а ехал, чтоб зарезать Вельчанинова, думая, что едет обняться и заплакать. Не есть ли это отчетливейшее констатирование у Достоевского того, что мы называем жизнью бессознательного или подсознательного, *des Unterbewussten*?

Не есть ли это вместе с тем фабула и, так сказать, гвоздь всего рассказа? Но не будем пока забегать вперед. Сейчас нам нужны только факты. Этих фактов много. Они чрезвычайно характерны, когда Достоевский начинает описывать строй душевной жизни своих героев.

Как Павел Павлович сделал то, чего он действительно хотел, хотя не знал того, что ему хочется, так поступают и другие герои

* Полн. собр. соч. Достоевского, изд. 7, 1904 г., Т. 4, стр. 446–447, дальнейшие цитаты делаются по тому же изданию.

Достоевского. И в такой плоскости возможны догадки о том, что в сущности уже сам знаешь, этого не сознавая. Здесь — разные плоскости. Достоевский знает всю сложность конструкции душевных сил. Возьмем «Двойника». Господин Голядкин решил, что являться в департамент поздно: «Ведь вот уже половина десятого, да и к тому же он и болен, кто же скажет, что нет; и спина болит, кашель, насморк, да, наконец, нельзя идти, никак нельзя идти по этой погоде; можно заболеть, а потом и умереть; вообще, во всех подобных обстоятельствах крайне любил наш герой оправдывать себя в собственных глазах своих разными неотразимыми резонами и успокаивать таким образом вполне свою совесть». Но Достоевский хорошо знает, что все может быть предопределено в другой плоскости сознания, все может быть вполне предрешено в других слоях души, и тогда импульсу остается лишь прорвать пленку внешних мотивов и выйти вперед на намеченный путь без всяких сознательных рассуждений, минуя гладкую поверхность рассудочного сознания.

Достоевский кончает эпизод так: «Успокоив теперь вполне свою совесть, взялся он за трубку, набил ее и только что начал порядочно раскуривать, — быстро вскочил с дивана, трубку отбросил, живо умылся, обрился, пригладился, натянул на себя виц-мундир и все прочее, захватил кое-какие бумаги и полетел в департамент» (Т. I, стр. 161).

Или еще — о том же Голядкине. В разгар преследований со стороны двойника г-н Голядкин решил ехать жаловаться начальству своего отделения Андрею Филипповичу. Он вышел на улицу, нанял извозчика и полетел к Андрею Филипповичу. «Впрочем, не лучше ли завтра? — думал он, хватаясь за снурок колокольчика у дверей квартиры начальника. — Да и что же я скажу особенного? Особенного-то здесь нет ничего. Дело-то такое мизерное, плевое, т.е. почти плевое дело... Ведь вот оно как это все, обстоятельство-то»... — вдруг г-н Голядкин дернул за колокольчик; колокольчик зазвенел, изнутри послышались чьи-то шаги (стр. 192).

Тоже внезапное проявление бессознательно принятого решения.

«Человек из подполья» также хорошо знает все эти колебания души, весь этот диапазон противоречивых решений.

Вспомним знаменитую его месть. Офицер в биллиардной оскорбил его, взяв его за плечи, и молча переставил с одного места на другое. Человек из подполья годами мечтает о том, чтобы ему отомстить. Он пишет литературные обличения в «Отечественные записки», он составляет письмо к своему противнику с предложением извиниться; наконец он решает отомстить тем, чтобы не посторониться перед ним при прогулке на Невском. Нужно для этого столкнуться так, чтобы не уступить противнику, заставить его почувствовать, что он на одной ноге с ним. Чтобы это столкновение произошло, чтобы отомстить за обиду,

пришлось осуществить ряд сложных приготовлений. Покупаются перчатки, шляпа, готовится хорошая рубашка с запонками, приводится в порядок шинель. Для этого пришлось взять займы денег у столоначальника. И вот оказывается, после всех приготовлений, все же месть никак не может осуществиться, они никак не могут столкнуться. В самое последнее мгновение у «человека из подполья» не хватало духа и приходилось отлетать в сторону. Наконец он решает не исполнять своего намерения и оставить все втуне; и вот тогда, когда он в последний раз вышел на Невский с мыслью, что предположение оставлено, навсегда, тут-то он и решается неожиданно и выполняет свой, казалось бы, оставленный план (Т. III, стр. 350–355). Такая обусловленность поступков составляет одну из основных черт характера «человека из подполья». Это проявляется повсюду и в мелочах. Так, оскорбленный своими товарищами, сидя в ресторане, он решает следующее: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презрения! А завтра хоть на дуэль. Подлецы! Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... Чёрт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухажу!.. Разумеется, я остался»... (стр. 370). В этом *разумеется* тайна проникновенности острого взора Достоевского.

Или вот еще: «Да, конечно, бросить его! Ведь совсем уж пьян!» — с омерзением проговорил Трудолюбов.

«Никогда не прощу себе, что его записал», — проворчал опять Симонов.

«Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех, подумал я, взял бутылку и... налил себе полный стакан» (стр. 372).

Все это чрезвычайно характерно и для больших романов Достоевского. Раскольников ходит в тумане самых разнообразных и противоречивых бездн своего духа. Он постоянно неожиданно вспоминает то, чего как будто не знает, и словно забывает основное. Так, сам Раскольников недоумевает, зачем он повернул на Забалканский проспект? Как вдруг в одном из окон трактира видит Свидригайлова. Это страшно, до ужаса его поразило.

«Я к вам шел и вас отыскивал, начал Раскольников; — но почему теперь я вдруг повернул на —ский проспект с Сенной? Я никогда сюда не поворачиваю и не захожу. Я поворачиваю с Сенной направо. Да и дорога к вам не сюда. Только повернул, вот и вы! Это странно!

— Зачем же вы прямо не скажете: это чудо!

— Потому, что это, может быть, только случай».

Далее же в разговоре обстоятельства выясняются. Свидригайлов говорит: «И насчет чуда скажу вам, что вы, кажется, эти последние два дня проспали. Я вам сам назначил этот трактир, и никакого тут

чуда не было, что вы прямо пришли; сам растолковал всю дорогу, рассказал место, где он стоит, и часы, в которые можно меня здесь застать. Помните?

— Забыл, — отвечал с удивлением Раскольников.

— Верю. Два раза я вам говорил. Адрес отчеканился у вас в памяти механически. Вы и повернули сюда механически, а между тем строго по адресу, сами того не зная. Я, и говоря-то вам тогда, не надеялся, что вы меня поняли. Очень уж вы себя выдаете, Родион Романович. Да вот еще: я убежден, что в Петербурге много народу, ходят, говорят сами с собою. Это город полусумасшедших» (Т. V, стр. 418).

А ведь не есть ли это, прежде всего, стихия творчества самого Достоевского, эта атмосфера какого-то полусумасшествия? Это свойство человека говорить с самим собой? Но пока не будем заглядывать вперед. Продолжим собрание фактов и наблюдений.

В романе «Идиот» в знаменитой сцене у зеленой скамейки, где произошло свидание князя и Аглаи, князь под впечатлением эпизода с Ипполитом рассказывает Аглае, что Ипполиту хотелось, чтобы Аглая прочла его исповедь. На расспросы со стороны Аглаи князь отвечает: «То есть это... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему наверно хотелось, чтобы вы его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду.

— Этого уж я не понимаю совсем: имел в виду и не знал, что имел в виду. А, впрочем, я, кажется, понимаю», — добавляет Аглая (стр. 413).

Достоевский это тоже, конечно, очень хорошо понимал и находил в диапазоне своего художественного дара те слова, которых не доставало в данном случае князю Мышкину.

Вспомним также последнюю сцену из «Идиота», когда после убийства Настасьи Филипповны Рогожин и Мышкин бродят словно в тумане своих видений и образов. Кошмарная ночь проводится так, что Рогожин и Мышкин укладываются рядом с трупом Настасьи Филипповны. И это предумышленно. Мы читаем в романе: «Бормоча эти неясные слова, Рогожин начал стлать постели. Видно было, что он эти постели, может, еще утром про себя придумал» (стр. 587).

Перейдем к «Бесам». В трагическую ночь пожара и убийства, когда развязываются все узлы романа, герой его Ставрогин проводит эти часы с Лизой в Скворешниках. Ставрогин говорит, что он жизнью заплатил за свою новую надежду. «Своею или чужой?» — спрашивает Лиза. «Что это значит?» — проговорил он, неожиданно смотря на нее, и добавляет: «Если ты что-нибудь знаешь, Лиза, то клянусь, я не знаю

и вовсе не о том сейчас говорил, говоря, что жизнью заплатил» (Т. VII стр. 459–460). Ставрогин сам себя выдает; вернее — самому себе себя выдает. Он чувствует, что тут намек на зарезанную Лебядкину, хотя тут уже Лиза с своей стороны добавляет: «Я вас совсем не понимаю». После этого Ставрогин дает такую реплику: «Дурной сон и бред: мы говорили о двух разных вещах».

Когда же является Петр Степанович, стремящийся к тому, чтобы связать Ставрогина с Лизой, то он с изумлением узнает о просьбе Ставрогина увести Лизу к Маврикию Николаевичу. «Да неужто вправду уезжает? Отчего бы это могло произойти? — глуповато посмотрел Петр Степанович. — Догадалась как-нибудь, в эту ночь, что я вовсе ее не люблю... о чем, конечно, всегда знала» (стр. 466).

То же и в «Подростке». Подросток характеризует своего отца, Версилова. Узнавши о трагедии своей сестры, Лизы, в связи с ее романом с князем, подросток восклицает: «Я не знаю, как это судят по-теперешнему и каких ты мыслей, т.е. насчет меня, мамы, брата, отца. Знает Версилов?»

— Мама ему ничего не говорила: он не спрашивает, верно, не хочет спрашивать.

— Знает, да не хочет знать, это — так, это на него похоже» (Т. VIII, стр. 277).

А о плутнях Стебелькова, который втянул в свои темные дела князя, тот отзывается так, — на вопрос о том, знал ли князь, для чего он давал в свое время письмо, князь отвечал «знал».

«То есть, видите ли, и знал и не знал. Я смеялся, мне было весело. Я ни о чем тогда не думал, тем более, что мне было совсем не надо фальшивых акций и что я не собирался их делать... А, впрочем, почему вы знаете, может быть, и я был фальшивый монетчик? Я не мог не знать, — я не маленький, я знал, но мне было весело и я помог подлецам каторжникам... И помог за деньги! Стало быть, и я фальшивый монетчик.

— О, вы преувеличиваете; вы виноваты, но вы преувеличиваете» (стр. 289).

Еще один пример из «Подростка». Что верно относительно истины, знания, то характерно и для лжи. Когда Анна Андреевна хотела в отношении к подростку использовать то, о чем ей нашептал Ламберт, то подросток дает такую характеристику: «О, я чувствовал, что она лжет (хоть и искренно, потому что лгать можно искренно)» (стр. 396).

Всего нагляднее интересующие нас факты можно наблюдать в завершительном романе Достоевского, в «Братьях Карамазовых». Там даны при изображении подноготной души такие блестящие описания, что на них можно только указать: их нельзя пересказывать, их нужно

перечитывать по подлиннику. Подспудные силы души и их значение в психике хорошо знает Зосима. В этом, конечно, и тайна его старчества. Когда маловерная дама, бестолковая г-жа Хохлакова, ведет свой бессвязный разговор со старцем, то Зосима с полуулыбкой бросает как бы вскользь, в связи с мечтами Хохлаковой о любви ко всему человечеству: «И то уж много и хорошо, что ум ваш мечтает об этом, а ни о чем ином. Нет, нет да невзначай и в самом деле сделаете какое-нибудь доброе дело» (Т. XII, стр. 92).

Далее следует указать на всю главу «И на чистом воздухе», когда отец Илюши, после оскорбления со стороны Дмитрия Карамазова, оказывается как будто готовым принять помощь через руки брата своего обидчика, и он начинает вслух мечтать о том, что можно сделать на эти двести рублей. Сцена вдруг обрывается тем, что штабс-капитан заявляет внезапно: «А не хотите ли я вам один фокусик сейчас покажу-с?» — и он начинает, как исступленный, топтать брошенные кредитки. Не оборачиваясь, он бросается бежать. Алеша глядел ему вслед с невыразимой грустью. О, он понимал, что тот до самого последнего мгновенья сам не знал, что скомкает и швырнет кредитки. В дальнейшем разговоре Алеши с Лисе Достоевский устами Алеши дает полный анализ душевного состояния штабс-капитана в продолжение всего разговора. И тут дважды подчеркивается та мысль, что штабс-капитан до последнего мгновенья не знал, что растопчет деньги, «но все-таки это предчувствовал, это уж непременно» (стр. 221–228).

Наиболее яркое описание соответствующей душевной ситуации дано Достоевским при описании отношения Ивана Карамазова к Смердякову. Иван Карамазов испытывает вдруг тоску до тошноты; чего он хочет, он не в силах определить. Не думать разве... Иван Федорович попробовал было «не думать», но и тем не мог пособить. Главное, тем она была досадна, эта тоска, и тем раздражала, что имела какой-то случайный, совершенно внешний вид; это чувствовалось. Стояло или торчало где-то какое-то существо или предмет, вроде как торчит что-нибудь иногда перед глазом, и долго, за делом или в горячем разговоре, не замечаешь его, а между тем, видимо, раздражаешься, почти мучаешься и наконец-то догадаешься отстранить негодный предмет, часто очень пустой и смешной, какую-нибудь вещь, забытую не на своем месте, платок, упавший на пол, книгу, не убранную в шкаф и пр., и пр. Наконец Иван Федорович, в самом скверном и раздраженном состоянии духа, достиг родительского дома, и вдруг, примерно шагов за пятнадцать до калитки, взглянув на ворота, разом догадался о том, что его так мучило и тревожило. Увидевши на скамейке у ворот лакея Смердякова, Иван Федорович, с первого взгляда на него, понял, что и в душе его сидел лакей Смердяков и что

именно этого-то человека и не может вынести его душа. В этих темных сумерках души происходит следующее: когда Смердяков встал вдруг со скамейки, то по одному этому жесту Иван Федорович вмиг догадался, что тот желает иметь с ним разговор. Иван Федорович остановился, и то, что он так вдруг остановился и не прошел мимо, как желал того еще минуту назад, озлило его до сотрясения. «Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак», — полетело было с языка его, но к величайшему удивлению его слетело с языка совсем другое. Автоматизм у Ивана Карамазова идет дальше и захватывает его. Он вдруг совершенно неожиданно садится на скамейку и начинает известный разговор со Смердяковым (стр. 282–284).

Вся сила проникновения взора Достоевского заключается прежде всего в том, что он с поразительной глубиной постиг сущность внутренних двигателей души. Он влагает свои наблюдения в уста «человека из подполья». Тот рассказывает о своем приятеле, о котором добавляет: да и кому, кому он не приятель? У него излагается велеречиво и ясно, как именно надо ему поступить по законам рассудка и истины. С волнением и страстью будет говориться о настоящих нормальных человеческих интересах и действительном значении добродетели и — ровно через четверть часа, без всякого внезапного постороннего повода, а по чему-то такому внутреннему, что сильнее всех его интересов, — выкинет совершенно другое колено, т.е. явно пойдет против того, что сам и говорил: и против законов рассудка, и против собственной выгоды. Достоевский добавляет: предупрежу, что мой приятель лицо собирательное и потому только его одного винить как-то трудно. По мнению Достоевского, человек всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода; хотеть же можно и против собственной выгоды, а иногда *и положительно должно*. Свое собственное вольное, свободное хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хотя бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к чёрту. Рассудок есть вещь хорошая — это бесспорно, но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, хотение есть проявление всей жизни, т.е. всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями. И хоть жизнь наша в этом проявлении выходит зачастую дрянцо, но все-таки жизнь, а не одно только извлечение квадратного корня. Что значит рассудок? Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и никогда не узнает), а натура человека действует вся целиком, всем, что в ней

есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет. Повторяю вам в сотый раз, есть один только случай, только один, когда человек может нарочно, сознательно пожелать себе даже вредного, глупого, даже глупейшего, а именно, чтобы *иметь право* пожелать себе даже и глупейшего и не быть связанным обязанностью желать себе одного только умного. Может быть выгоднее всех выгод этот каприз даже и в таком случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым нашим заключениям о выгодах, — потому что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, т. е. нашу личность и нашу индивидуальность. Человек, даже осыпанный всеми земными благами, утопающий с головой в счастье, может пожелать самого пагубного вздора, самой неэкономической бессмыслицы единственно для того, чтобы ко всему этому положительному благоразумно примешать свой пагубный фантастический элемент. Именно свои фантастические мечты, свою пошлейшую глупость пожелает удержать за собой и единственно потому, чтобы самому себе подтвердить, что люди — всё еще люди, а не фортепианные клавиши. Все сделает человек, чтобы настоять на своем, а в том случае, если средств у него не окажется, — выдумает разрушение и хаос, выдумает разные страдания и настоит-таки на своем (Т. III, стр. 329–336). Мы видим, как Достоевский зорко высмотрел эти противоположные стихии души: с одной стороны — хотение, борьбу, фантастические мечты и бессознательные порывы, которые вечно нарушают противоположные начала рассудочности, взвешенности и завершенности. Доподлинная сила индивидуальной мощи лежит в подсознательном. Рассудочное «я» не есть центр жизни. Современный психоаналитик Гроддек*⁴ считает, что наше «я» в жизни проявляется преимущественно пассивно, что на самом деле в нас «живут» неизвестные силы, неподвластные нам. Эти области психического Гроддек обозначает словом «оно». Фрейд вслед за Гроддеком принимает эту терминологию. У него «я» олицетворяет то, что можно назвать разумом и рассудительностью в противоположность «оно», содержащему страсть. По отношению к «оно» — «я» подобно всаднику, который должен обуздать превосходящую силу лошади; разница лишь в том, что всадник пытается сделать это собственными силами, а «я» силами заимствованными. Сравнение можно продолжить дальше. Если всадник не хочет расстаться с лошадью, ему остается только вести ее туда, куда ей хочется; подобно этому и «я» превращает обыкновенно волю «оно» в действие, как-будто бы это было его собственной волей. По мнению Фрейда, мы привыкли приносить социальную и этическую оценку так, что «я» оказывается во всем стоящим выше нашей

* Его «Das Buch vom Es». Inter. Psychoan. Verlag, 1923.

бессознательной стихии. Это, однако, не верно. Прежде всего — даже тонкая трудная интеллектуальная работа, требующая напряженного размышления, может быть совершена, не доходя до сознания. Мало того, гораздо более парадоксально то, что приходится считаться с бессознательным чувством, которое подлежит изживанию.

Можно заключить так: не только наиболее глубокое, но и более высокое в «я» может быть бессознательным*.

По мнению Вячеслава Иванова, Достоевский является последовательным поборником инстинктивно-творческого начала жизни и утвердителем его верховенства над началом рациональным**. Внутреннее «я» как бы переместило свое седалище в личности. В человеке невозрожденном так, как возрожден был Достоевский, его собственное «я» кажется спящим в каком-то лимбе, в оболочках и тканях, облегающих плод, носимый матерью во чреве. Средоточие сознания кажется у Достоевского иным, чем у других людей.

Продолжим мысль Иванова. В самом деле — центр тяжести переносится. Жизнь человека движется внутренними стихиями напряженнейших страстей. Эти страсти нельзя побороть отвне. Если их убить, наступит смерть. Всадник не укротит коня. Всадник сам поедет туда, куда его понесет конь. Силы должны будут сами задвигаться так, чтобы изнутри излучить гармонию. Эта-то гармония и свяжется тогда с рассудком. Только так изжито будет страдание, только так искуплено преступление, только так идиот станет действительно лучшим человеком в мире, только так укротятся силы хаоса и разрушения, только так беспорядочное семейство получит благообразие в жизни и грех отцеубийства не затормозит святости.

<...>

V

Очень ярко обнаруживается то обстоятельство, что Достоевский имеет дело с единой стихией души в «Братьях Карамазовых». И Дмитрий, и Иван, и Алеша, и Смердяков — всё это элементы единого целого. Всё это — отдельные такты единой мелодии. Все они прежде всего дети Федора Павловича Карамазова, дети этого сладострастника. Ракитин говорит Алеше: «В этом весь ваш карамазовский вопрос заключается, сладострастники, стяжатели и юродивые. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне» (Т. XII, стр. 87). Прежде всего, Алеша вполне причастен природе Дмитрия. Когда Дмитрий Карамазов рассказывает

* «Я» и «Оно». Стр. 20–24.

** Борозды и межи, стр. 34.

об игре сладострастия своего внутреннего насекомого, то он добавляет, чтобы Алеша не удивлялся тому, что Дмитрий не стыдится его.

«— Это ты оттого, что я покраснел, — вдруг заметил Алеша. — Я не от твоих речей покраснел и не за твои дела, а за то, что я то же самое, что и ты.

— Ты-то? Ну хватил немного далеко.

— Нет, не далеко, — с жаром проговорил Алеша. (Видимо эта мысль давно уже в нем была). Всё одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, но это всё одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот непременно вступит и на верхнюю» (стр. 118).

Все это действительно одна лестница с однородными ступеньками, только Дмитрий дальше ушел, а Алеша заключает многое лишь в потенци. С другой стороны, разве Алеша не обнаруживает подчас в себе природу Ивана? Перед тем, как соблазнить Алешу пойти к Грушеньке, Ракитин, заметив неожиданный сдвиг в душе Алеши, спрашивает его: «Так ты вот и рассердился теперь на Бога-то своего, взбунтовался: чином, дескать, обошли, к празднику ордена не дали!» И вдруг Алеша отвечает тут словами Ивана: «Я против Бога моего не бунтуюсь, я только мира его не принимаю» (стр. 361, срв. стр. 249).

В связи с этим внезапная и продолжительная беседа Ивана и Алеши в случайном трактире не есть ли своеобразный разговор человека с самим собой, своего рода внутренний диалог души, где человек констатирует свои сомнения и старается переубедить себя?

А смердяковщина, разве она есть нечто внешнее карамазовской стихии? Разве благородный Дмитрий Карамазов не чувствует себя подчас прямым Смердяковым? Он открыто заявляет Алеше: «Я тебе прямо скажу: эта мысль, — мысль фаланги, до такой степени захватила мне сердце, что оно чуть не испекло от одного томления». Дмитрию Карамазову мечталось выкинуть подлейшую, поросячью штучку. Когда Екатерина Ивановна пришла к Дмитрию за обещанными деньгами, то Дмитрию захотелось насмеяться над ней и тут же, «пока стоит перед тобой и огорошить ее, с интонацией, с какою только купчик умеет сказать:

— Это четыре-то тысячи! Да я пошутил, что вы это? Слишком легковерно, сударыня, сосчитали. Сотенки две я, пожалуй, с моим даже удовольствием и охотою, а четыре тысячи это деньги не такие, барышня, чтоб их на такое легкомыслие кидать. Обеспокоить себя напрасно изволили» (стр. 123).

Диапазон души у Дмитрия оказывается широким. Он поступает наиболее благороднейшим образом. Но подлейшие нотки в скрытом тайнике его желаний прозвучали, и смердяковщина дала себя знать. Этому раз-

гулу и беспринципности порой бывает причастна и душа Алеши, когда он, например, с определенным наплывом мыслей идет к Грушеньке после обнаружения тлетворного духа. И у Алеши бывает «такая минутка». Эта «такая минутка» и есть карамазовская стихия Дмитрия. Все Карамазовы едины. Все они согрешили перед отцом, все они «убили» его*, кто скрытым желанием, кто скрытым пособничеством. Убийство Федора Павловича есть эксперимент над всей карамазовской душой. Разве сам Дмитрий, явно не убивший отца, не виновен в преступлении своим скрытым желанием? Ведь недаром же, по Достоевскому, «мужички за себя постояли». Это осуждение Дмитрия на каторгу есть всенародная правда. Разве, с другой стороны, Алеша не причастен делу Дмитрия? Разве он преступно не забывает заветов Зосимы — быть у своих и не терять из виду брата. «Может быть, еще успеешь что-либо ужасное предупредить» (стр. 301). И разве Алеша не забывает как раз этого завета старца. «Он вспоминал потом сам, что в тяжелый день этот забыл совсем о брате Дмитрие, о котором так заботился и тосковал накануне» (стр. 358).

И несколькими страницами дальше мы читаем: «И вдруг мелькнул у него в уме образ брата Дмитрия, но только мелькнул, и хоть напомнил что-то, какое-то дело спешное, которого нельзя уже более ни на минутку откладывать, какой-то долг, обязанность страшную, но и это воспоминание не произвело на него никакого впечатления, не достигло сердца его, в тот же миг вылетело из памяти и забылось. Но долго потом вспоминал об этом Алеша» (стр. 361).

А в данный момент Алеша безмятежно и спокойно отправляется к Грушеньке.

Наконец, возьмем Ивана. Разве он не причастен убийству отца? Он спрашивает Алешу: «Не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтоб один гад съел другую гадину, то есть именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... И что и сам я поспособствовать даже не прочь?»

— Прости меня. Я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного облегчающего обстоятельства» (стр. 642).

* Правильно говорит Фрейд: «Ведь в конце концов безразлично, кто в действительности совершил преступление, для психологии важно только, кто этого хотел в своих чувствах; существенно также и то, кто приветствовал убийство уже после его совершения, поэтому на всех братьях лежит одинаковая вина вплоть до контрастного образа Алеши: виновен и страстный искатель наслаждений, и скептически настроенный циник, и сам преступник-эпилептик» (“Dostojewsky und die Vätertotung”, S. XXX в вышедшей в 1928 г. книге “Die Urgestalt der Brüder Karamasoff”). Впрочем, этюд Фрейда в целом не дает ничего ценного в отношении Достоевского как художника-творца; в конце концов Фрейд идет вслед за Нейфельдом, в чем он сам и признается (S. XXXVI), а «физиологии» у него хоть отбавляй.

Недаром в предыдущую свою встречу Алеша так выразительно говорит Ивану: «Убил отца не ты, не ты убил отца», словно говоря, хотя и ты, но в конечном счете не ты (стр. 631).

В самом деле, Иван причастен делу Смердякова. При втором визите к Смердякову последний говорит Ивану так: «Чтоб убить — это вы сами ни за что не могли-с, да и не хотели. А чтобы хотеть, чтоб другой кто убил, это вы хотели» (стр. 646).

В душе Ивана — все смутно и спутано. Он не может ни собраться с мыслями, ни разобраться в них. Идя по улице, он размышлял: да, конечно, я чего-то ожидал, и он прав. И внезапно остановившись: «Я хотел, я именно хотел убийства». Придя же к Екатерине Ивановне, он вымолвил странный афоризм: если б убил не Дмитрий, а Смердяков, то, конечно, я тогда с ним солидарен, ибо я подбивал его. *Подбивал ли я его, еще не знаю*. Но если только он убил, а не Дмитрий, то, конечно, убийца и я» (стр. 648–649).

Во время последнего свиданья Смердяков отрезает Ивану: «Идите домой, не вы убили». Иван вздрогнул, ему вспомнился Алеша. «Я знаю, что не я»... — пролепетал было он.

«— Знаете, — опять подхватил Смердяков. — Ан, вот вы-то и убили, коли так, — яростно прошептал он ему. Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верной, и по слову вашему дело это и совершил» (стр. 654).

В самом деле, Смердяков хотел лишь подслужиться к какой-то задней мысли Ивана. А тот допустил это, безмолвно согласился. Смердяков — это «оно» Ивана. Но разве мы не ответственны за наши тайные мысли и пожелания? Смердяков говорит: «Потому и хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый — вы-с, а я только самый неглавный, хоть это и я убил; а вы самый законный убивец и есть» (стр. 658–659).

У Ивана есть другой двойник, введенный Достоевским для большей наглядности картины души. Этот «чёрт» Ивана Карамазова говорит следующее: «Насчет этого даже целая задача: один министр так даже мне сам признался, что все лучшие идеи его приходят к нему тогда, когда он спит. Ну вот так и теперь. Я хоть и твоя галлюцинация, но, как и в кошмаре, я говорю вещи оригинальные, какие тебе до сих пор в голову не приходили, так что уже вовсе не повторяю твоих мыслей, а между тем я только твой кошмар и больше ничего» (стр. 672).

Когда Иван рассказывает Алеше о своей галлюцинации, то он говорит про чёрта: «а он, — это я, Алеша, я сам. Все мое низкое, все мое подлое и презренное! Знаешь, Алеша, знаешь — я бы очень желал, чтобы он в самом деле был *он*, а не я» (стр. 686–687).

Завершение романа заключается в том, что весь хаос карамазовщины Дмитрия перерождается у него в нового человека. Светлое оправдывающее начало в жизни воплощается в новое лицо. Дмитрий говорит о себе: «Я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром. И что мне в том, что в рудниках буду двадцать лет молотком руду выколачивать, — не боюсь я этого вовсе, а другое мне страшно теперь: чтобы не отошел от меня воскресший человек» (стр. 620). Бессознательная тягота души, дойдя до самого крайнего минуса, преобразовав в себе все свои подспудные силы, в результате дает плюс.

На этом в настоящее время и следует остановиться.

VI

Мы высказали известное утверждение относительно общего характера творчества Достоевского, относительно некоторого коренного источника его произведений. Источник этот — самовысказывание и самоанализ известных переживаний и испытаний, душевных катастроф и судьбы души после этих внутренних сдвигов. Если это взять в качестве тезиса, то этому пришлось бы противопоставить и известный антитезис. Всякое безоговорочное утверждение как-то хватает через край; сейчас же нужно внести некоторые поправки и примечания. Прежде всего, нужно оговориться, что мысль эта совсем не может быть выставлена в качестве исключительно новой. Многие исследователи по Достоевскому признавали этот характер его творчества. Но часто это признание было лишь интуитивным постижением. Под ним у автора не чувствуется прочной эмпирической почвы. Это высказывалось скорее как мимолетная догадка. Мне же хотелось вскрыть в более или менее соответствующем масштабе весь этот пласт душевной стихии, который заложен в самых недрах романов Достоевского. Прежде всего невольно на ум приходит Вячеслав Иванов. В своем этюде «Достоевский и роман-трагедия» В. Иванов говорит о нашем романе так: «Оставив внешнего человека в себе жить, как ему живется, он предался умножению своих двойников под многоликими масками своего, отныне уже несвязанного с определенным ликом, но великого всечеловеческого я»*. Нельзя не упомянуть и того же Нейфельда, который прямо говорит о творчестве Достоевского, что оно заключается не в чем ином, как в воспроизведении своих собственных бессознательных конфликтов**.

* «Борозды и межи», стр. 40.

** Стр. 21.

Вряд ли было бы вполне правильно отнести сюда старинного критика Достоевского — Аверкиева⁵. Правда, Аверкиев говорит о своеобразном расщеплении основного типа при изображении Достоевским своего замысла в наглядной картине. Критик говорит о творчестве Достоевского так: «И вот основной тип является расчлененным в целом ряде отдельных лиц; они имеют между собою много общего, но каждое снабжено своим оттенком, каждое представляет известную степень развития общего явления, ту или иную его фазу, его зачаток или крайность. Всё это схожие в том или ином отношении (смотря по теме романа) лица служат в то же время воплощенными разъяснениями, живыми представителями главной “идеи” романа, в том смысле, как ее понимал Достоевский» («Дневник писателя», изд. Аверкиева, XII, декабрь, 1885 г., стр. 398–399). Аверкиев мог бы быть правым, если бы он не свел всего дела к раскрытию главной идеи романа. Это совсем не улавливает специфического у Достоевского. Ведь во всяком романе любого беллетриста персонажи воплощают и раскрывают основную идею, основной замысел. Дело не в идее, а в единой стихии души. Достоевский прямо брал кусок внутренней жизни, весь этот конкретный комплекс животрепещущих нитей и их вскрывал, пользуясь теми или иными изобразительными приемами. Он не из абстрактной идеи исходил. В его романах поэтому нет надуманности, нет нарочитой философичности.

Вторую оговорку следует подчеркнуть в гораздо более сильной мере. Прежде всего, основное наше утверждение нужно урезать в том смысле, что отнюдь не все произведения Достоевского и не все части его романов коренятся в этом основном замысле. Достоевский увлекается отдельными подробностями своих романов, увлекается личным темпераментом и обликом отдельных действующих лиц; поэтому подчас всплывают такие характерные фигуры у Достоевского, что отнюдь нельзя было бы сказать о них, будто это простые фрагменты чужой души или персонификации отдельных чувств и мыслей. Приведем два примера. Если взять Аглаю Епанчину из «Идиота», то фигура этой независимой девушки, своенравной и вместе с тем очаровательной, страстной и тем не менее холодной и себялюбивой, стоит перед нами точно вылитая. Мы чувствуем в ней плоть и кровь; она замкнутое целое; она — живая конкретная индивидуальность, вне связи с какой-нибудь стихией души центрального героя.

Другой пример: Екатерина Ивановна Мармеладова из «Преступления и наказания». Она, в сущности, не нужна непосредственно для описания души Раскольникова. Она довлеет себе. Ее Достоевский выписал тщательнейшей кистью художника, интересующейся конкретным персонажем. Ее мечтательность, отношение к мужу, к Соне, само-

отверженная забота о детях, инстинктивное стремление к комфорту и к благообразию жизни, которое постоянно разбивается о подводные камни несчастливой судьбы, этот темперамент чахоточной гибнущей женщины изображены с величайшей любовью к художественной индивидуальности облика.

Поэтому, повторяю, к основному тезису нужно сделать сильную оговорку. Конкретно, рубеж между тем и другим стал бы ясным, если произвести тщательный композиционный анализ каждого романа в отдельности. Ведь дело могло обстоять так, что Достоевскому нужны были отдельные конкретные фигуры; эти живые характеры представляли бы собой своеобразную рамку для основного замысла автора. Мало того, основная стихия творчества Достоевского — этот сложный комплекс переживаний единого сознания — получил особую выпуклость, выступал с особой рельефностью наряду с обычными персонажами. Тут для контраста могли быть вводимы отдельные живые лица.

Наконец, — и это, может быть, самое главное, — Достоевский, как автор романа в таком виде, как мы его раскрыли, вовсе не является единственным в своем роде. Да вряд ли это и было бы действительной похвалой художнику — ведь великий человек ценен своей общечеловечностью, а не простой исключительностью. Тут прежде всего нужно отметить те непосредственные влияния, под которыми Достоевский находился и которые были родственны романам данного типа. Может быть, в первую голову надо назвать Гофмана, который своей фантастикой весьма соответствовал некоторым коренным заданиям Достоевского. Здесь, конечно, нужно подчеркнуть самый элемент двойничества.

Вспомним, что говорит о себе Медард в романе «Эликсир сатаны»: «Собственное мое “я”, отданное на волю жестокой игры капризного случая, распределяясь в чуждых мне телах, безостановочно плыло, словно по бурному морю, навстречу всевозможным превратностям судьбы. Невозможно было мне самому определить — кто я такой. Я — то, чем кажусь, и в то же время не кажусь самим собой»*.

Викторин говорит: «из глубины моей души выделились сокровеннейшие мои мысли и воплотились в самостоятельное телесное существо, которое было моим вторым “я” (“als träten die heimlichen Gedanken aus meinem Inneren heraus und *verpupplen sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich, doch mein Jch war*”**). По какой-то странной случайности я сам обратился в настоящего монаха, но “я”, возникшее из моих мыслей, было сильнее меня»***.

* Собр. соч. Гофмана, СПб., 1897, т. V, стр. 55.

** Hoff. Sämmtliche Werke; Griesebach, II, 265.

*** Собр. соч. Гофмана. Т. V. Стр. 282–283.

Далее следует упомянуть о Викторе Гюго. Например, его «Последний день приговоренного к смертной казни», который Достоевский называет шедевром, указан последним как образец одного из его рассказов, причем этот рассказ «Кроткая» — как раз интересующего нас типа. Но помимо того можно и должно идти дальше. Стихия творчества Достоевского — не случайность. Его величайшая ценность вовсе не в том, что он изобрел то, чего никогда до него не было. Он примыкает к руслу романтизма, который идет глубоко вдаль. Тем самым Достоевский оказывается в ряду тех художников, которые прежде всего интересуются внутренней жизнью героя. Современный исследователь истории романистической поэмы говорит следующее: в последней редакции «Фауст» Гёте задуман как произведение символическое. Как в средневековой «моралите» герой, поставленный в центре драмы — Человек (с большой буквы Every Man), над которым произносится суд и за душу которого борются божественные и демонические силы. В сущности «Фауст» на значительном протяжении поэмы — единственное действующее лицо, и все события, совершающиеся на сцене, как в средневековой «моралите» с ее аллегорическими персонажами, как бы развертывают перед нами его душевный мир и внутреннее действие, в нем происходящее; поэтому преобладающей драматической формой является монолог героя, прерываемый репликой его немногочисленных партнеров. Эту форму драматической «монодрамы» символической «моралите» на тему — жизнь Человека, мы находим в «Манфреде»⁶ в еще более последовательном развитии. Монолог окончательно вытесняет реплики других героев; фея гор, альпийский охотник, злые духи и т. д. являются перед нами как символические воплощения известных аспектов внутренней жизни героев*. Достоевский попадает в эту литературную традицию романтизма, но его роман как-то особенно проникновенно близок нам, благодаря непосредственному чутью автора к душевной жизни. Благодаря тем внутренним глубинным испытаниям, которыми Достоевский пропитал всю судьбу души человеческой, все ее недра, всё наше «оно», он захватывает своими романами читателя так, как это даже не всегда удавалось величайшим корифеям искусства слова.



* *Жирмунский*. Байрон и Пушкин, стр. 20.