



А. П. СКАФТЫМОВ

Тематическая композиция романа «Идиот»

Willst du dich am Ganzen erquicken,
So musst du das Ganze im Kleinsten erblicken*.

Gёme

Главным методологическим убеждением автора предлагаемой статьи было признание телеологического принципа в формировании произведения искусства. Созданию искусства предшествует задание. Заданием автора определяются все части и детали его творчества. «Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponiert — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос»**. В произведении искусства нет ничего случайного, нет ничего, что не вызвано было бы конечной устремленностью ищущего творческого духа. Художник из множества пронсящихся в его воображении формальных возможностей выбирает те или иные лишь потому, что узнает в них соответствие тому, что он в себе уже смутно носит и воплощения чему ищет.

Это, конечно, не нужно понимать в смысле примитивно заданной тенденциозности творческого процесса. Нет необходимости творческую идею помещать в интеллектуальную инстанцию и представлять ее как логическую концепцию. Задание это — та общая психическая пронизанность, которую ощутил в себе художник, как призыв к творчеству. Художник помнит (и, конечно, не только интеллектуально) и живет этой пронизанностью, пока осуществляет ее призыв созиданием адекватной эстетически материализованной реальности. В этом смысле все компоненты произведения определяются тем эмоционально-психическим состоянием, ради которого и соответствием которому они были вызваны и приняты автором.

Компоненты художественного произведения по отношению друг к другу находятся в известной иерархической субординации: каждый

* Если хочешь насладиться целым,

То ты должен видеть целое в мельчайших деталях (*нем.*).

** Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 14. М.: Гослитиздат, 1949. С. 207.

компонент, с одной стороны, в задании своем подчинен, как средство, другому, а с другой стороны — и сам обслуживается, как цель, другими компонентами.

Иерархическое положение однородных компонентов в различных произведениях может быть неодинаковым. Это зависит от установки эстетического сознания самого автора. Теоретически представимо и то положение, когда краски и свет данной картины обслуживают ее предметный, «смысловой» состав, а также и обратное, когда предметное содержание избирается и комбинируется в самостоятельных целях расположения красок и света.

Пред исследователем внутреннего состава произведения должен стоять вопрос о раскрытии его внутренних имманентных формирующих сил. Исследователь открывает взаимозависимость композиционных частей произведения, определяет восходящие доминанты и среди них последнюю завершающую и покрывающую точку, которая, следовательно, и была основным формирующим замыслом автора.

В настоящее время в некоторой группе исследователей установилась точка зрения, совершенно игнорирующая смысловой состав поэзии*. Вся композиционная направленность произведения здесь сводится к чистым формальным эффектам, подчиняющим себе весь предметный и смысловой состав его. Из анализа устраняется искреннее вмешательство души автора, исследователь считает себя не вправе видеть в компонентах произведения «что-либо другое, кроме определенного художественного приема»**. Прием для них самоцелен, за приемом нет иных организующих сил формоустремления.

Такая точка зрения представляется нам ложной и предвзятой крайностью. Организующие доминанты могут оказаться и в смысле и в форме, и главная формирующая сила может колебаться между идейно-психологическим смыслом произведения и его формальной структурой. Во всяком случае, то или иное соотношение смыслового содержания и формального построения пред исследователем должно стоять не как предпосылка, а как проблема, которая и разрешается анализом. Целесообразность охватывает собою не только чисто формальный, но и предметно-смысловой состав произведения. Что чему служит: форма смысловой теме или смысловая тема формальному заданию, имеются ли формально или тематически обособленные задания, в каком отношении они находятся к целому, — все эти вопросы

* Группа «Опояз»: Б. Эйхенбаум, В. Шкловский, Р. Якобсон, О. Брик и др.

** *Эйхенбаум Б.* Как сделана «Шинель» // *Эйхенбаум Б.* О прозе. Л., 1969. С. 321; ср. *его же.* Молодой Толстой. Пг., 1922 и *его же.* Некрасов // *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л., 1969. С. 61 и след.

внутренней телеологии произведения могут считаться разъясненными, если почувствовано и раскрыто задание всех образующих произведение компонентов.

Когда мы с этими методологическими предпосылками подошли к творчеству Достоевского в попытках открыть внутренние причины, по которым введены были им в состав произведения те или иные композиционные части (сюжет, действующие лица, сцены, эпизоды, разговоры, авторские реплики и пр.), мы нашли поразительную последовательность и непрерывность организующей действительности смысловых, идейных заданий автора. Концепция действующих лиц, их внутренняя организованность и соотношение между собою, каждая сцена, эпизод, каждая деталь их действенно-динамических отношений, каждое их слово и поступок, каждая частность их теоретических суждений и разговоров — все обусловлено каждый раз некоторой единой, общей для всего произведения идейно-психологической темой автора. Внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения.

Нам представилась совершенная невозможность говорить о формальных особенностях творчества Достоевского без предварительного раскрытия его тематических мотивов. Все наблюдения, касающиеся приемов наполнения, размещения фигур и их сюжетного движения на протяжении всего романа, оставались бы, в противном случае, на положении случайных, разорванных, ничем взаимно не связанных факторов, лишенных внутренних скреп обусловленности. Между тем установка и квалификация всякого приема только тогда имеет цену в задаче осознания художественного произведения, когда раскрыта его значимость в данном применении и в данном месте*.

Вот почему мы, усматривая главную организующую силу романа в его тематическом замысле, нашли неизбежным и необходимым прежде всего развернуть построение его тематического состава <...>**.

Тематикой художественных произведений и раньше всегда занималась литературная критика и наука, и эта ее задача, в сущности,

* Ср.: Сеземан В. Э. Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 129.

** На моменты тематической обусловленности в формальной структуре произведения указывал проф. В. М. Жирмунский. Мелодика стиха (по поводу кн. Б. Эйхенбаума) // Мысль. 1922. № 3; К вопросу о формальном методе. Вступит. ст. к кн.: Вальцель Оск. Проблемы формы в поэзии. Пг., 1923. С. 5–23; см. также: Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. 1923. № 2; Проф. П. Н. Сакулин. К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79–93; Гроссман Л. Метод и стиль. Лирический круг. Ч. I. М., 1922.

никогда не была излишней и ненужной. Но критика компрометировала себя недостатком педантичности и строгости внимания к самому произведению, а также отсутствием должного отношения к природе художественного творчества. Так, часто состав произведения здесь рассматривается как живая реальность, забывается, например, о том, что действующие лица в художественном произведении не живые люди, а лишь авторские мысли о людях и что мерки реальных (находящихся вне произведения) социологических, психологических и психопатологических категорий могут быть применимы непосредственно только к автору (к живой личности), но ни в коем случае не к «действующим лицам» его романов.

Кроме того, в охват наблюдений здесь обычно входит лишь случайно ассоциированный и воспринятый критиком материал, без необходимой полноты и без уяснения того соотношения, в каком этот материал живет в произведении как в целом. Критик случайным наездом вырывает цитаты и свободно игнорирует все, что осталось им непонятым или невоспринятым. Это часто ведет к поразительным искажениям. Без осознания произведения как целого не представляется возможным правильно отделить лик автора от идей, слов и мнений, вложенных им в состав персонажей; отсюда создается путаница в конечных выводах об авторских устремлениях. Наконец, что окончательно запутывает читателя, это — обилие личного элемента, принадлежащего самим критикам: здесь и произвольные домыслы, ни в малейшей степени не связанные с текстом, здесь и посторонняя оценка затронутых идей и чувств и, наконец, — чего больше всего, — случайные исторические, психологические или мистические экскурсы «по поводу». Все это чрезвычайно засаривает и затемняет те отдельные талантливые достижения, которые могли бы служить и часто все же действительно служат непосредственному делу осознания стремлений автора.

Между тем в том же телеологическом принципе нам представляется возможным найти опору для объективной, методологически организованной интерпретации заложенного в произведение тематического содержания и тем достигнуть наиболее полной возможности проверки пределов оспоримости или непререкаемости отдельных наблюдений и общих выводов комментаторов.

1. Во-первых, телеологический принцип несет с собою методологически обоснованную постановку задачи исследования. Исследование, направленное к раскрытию природы телеологически оформленного объекта, необходимо должно ставить себе задачу осознания его как единства, что должно выразиться в раскрытии отнесенности всех слагающих его компонентов к общей координирующей и субординирующей системе целого. Этим вносится методологическое предостережение

от смешения двух задач в изучении художественного объекта: задачи осмысления внутренней целесообразности и координированности его частей (изучение произведения внутри его как такового, осознание его как единства — «феноменология творчества») с задачей раскрытия психологического процесса его созидания (изучение авторской работы и всех причин, обуславливавших рождение произведения — «психология творчества»)*.

Практически, в нашем случае, такое предостережение в приемах и средствах исследования должно вести к ограничению и устранению психологизма. До тех пор пока речь идет об уяснении внутреннего состава произведения, вопросы авторской психологии (личные психические индивидуальные особенности автора, влияния, заимствования, зависимость от общего «чувства жизни», эпохи и проч.) здесь могут иметь лишь далекое вспомогательное значение. Это, конечно, не устраняет наличности в анализе вообще всякого психологического, исторического и иного материала. Странно было бы говорить об устранении психологии в анализе такого произведения, которое само насыщено психологией. Психологический, исторический и всякий иной элемент в тех пределах, в каких он введен в произведение самим автором (в характеры действующих лиц, например), необходимо должен быть понят и учтен, но лишь как *материал единства*, но не как самостоятельная цель исследования. Иначе сказать, элементы психологии, истории, социологии и проч., фрагментарно содержащиеся в произведении, не сами по себе должны составлять интерес исследования, а лишь то телеологическое заострение, которое они получили в общем единстве целого. Отсюда явствует непозволительность всяких отходов за пределы текстуальной данности самого произведения. Понятие «автор» здесь имманентно извлекается и присутствует лишь как необходимо предполагаемая во всяком согласованном единстве организующая инстанция.

Для опознания и понимания психологического материала единства у исследователя неизбежно, конечно, должно произойти личное психологическое погружение в объект изучения (вживание, вчувствование), иначе эстетические и психологические факты в его сознании не получат актуализации, а останутся лишь мертвыми знаками**, но в этом случае исследователь весь отдается художнику, только повторяет его в эстети-

* См. об этом ст. Т. Райнова «Введение в феноменологию творчества» (Вопросы теории и психологии творчества. Т. V. Харьков, 1914. С. 1–103). Ср. нашу ст. «О соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы» (Ученые записки Саратовского университета. Т. I. Вып. 3. 1923).

** Ср.: Сеземан В. Э. Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 120 и след. Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе // Литературная мысль. 1923. № 2.

ческом сопереживании. Его субъективизм не есть произвол, он только заражается данностью и живет уже чужим чувством. Лишь для того чтобы опознать эмоцию, если она входит в охват оформляемого материала единства, исследователь посильно одинаково глубоко и добросовестно внутренне видит и отзывается на самые разнообразные и противоположные эмоции всех действующих лиц произведения. Здесь необходимо полное отрешение от своего реального «я», как об этом говорил еще Брюнетьер*. Никакого оценочного отношения к чувствам и идеям самим по себе у него не должно быть, его дело только опознавать, рефлексировать и констатировать, с тем чтобы в конце концов осмыслить принадлежащее им место в общей телеологической концепции целого.

2. Телеологический принцип дает и критерий интерпретации. Если произведение представляет собою телеологически организованное целое, то оно предполагает во всех своих частях некоторую основную установку творческого сознания, в результате которой каждый компонент по-своему, в каких-то предназначенных ему пунктах, должен нести общую единую устремленность всего целого, и, следовательно, по своей значимости между всеми компонентами должно всегда быть функциональное схождение в какой-то общей покрывающей точке. Отсюда и главный критерий интерпретации: единое функциональное скрещение телеологической значимости всех компонентов.

3. Рядом с этим само собою выдвигается другое методологическое требование: полнота пересмотра всех слагающих произведение единиц (внутренний состав действующих лиц во всем объеме, картины, эпизоды, сцены, авторские экспликации и проч.). Каждый ингредиент, обслуживая общую направленность произведения, оформляет и указывает место его центрального зерна и, следовательно, необходимо должен быть учтен в общем соотношении действующих сил произведения, иначе, при частичном пропуске или игнорировании ингредиентов, необходимо должно произойти искривление всей системы и ложное перемещение основной точки скрещения и замыкания. Тематический охват анализа не должен быть меньше тематики произведения. В художественном произведении много идей, но главная из них покрывает все остальные лишь потому, что вырастает из них**.

* Brunetière F. L'évolution des genres. Paris, 1898, pp. 225–227, ср. его же возражения импрессионистской критике в статье «La critique impressioniste» (в сб. «Essais sur la littérature contemporaine». Paris, 1892, pp. 1–30). Ср.: Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. Т. 3. Ростов н/Д., 1917. С. 481–488.

** Положение Потебни о «многозначности образа» ни в какой мере не узаконяет разнотолкование критики, оно лишь причинно объясняет существование неодинаковых восприятий и интерпретаций. Нормативное приятие исторически существующих разноречий представляется нам главной ошибкой

4. Если охват анализа не должен быть меньше произведения, то он не должен быть и больше его. Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. Всякий отход в область ли черновых рукописей, в область ли биографических справок грозил бы опасностью изменить и исказить качественное и количественное соотношение ингредиентов произведения, а это в результате отозвалось бы на выяснении конечного замысла. Автор мог в процессе созидания менять замысел и в отношении отдельных частей, и в отношении всего целого, и суждения по черновикам и письмам были бы суждениями о том, каким произведение хотело быть или могло быть, но не о том, каковым оно стало и является теперь в освященном самим автором окончательном виде. А при установлении состава произведения (не его генезиса) только это последнее и нужно*.

Чтобы предупредить недоразумение, заметим, что мы несколько не рассчитываем на адекватно исчерпывающую полноту подобного рода теоретической работы над художественным произведением: никакими теоретическими средствами живая полнота художественного произведения передана быть не может, она доступна лишь непосредственному, живому восприятию созерцателя. Конечно, не о такой «живой» полноте только что велась речь. Анализ в результате способен дать лишь схему тематического построения, а не его воплощение в живом переживании. В художественном произведении тема существует как живая конкретность, как знание-переживание, в рационалистическом же анализе те же темы по необходимости должны принять вид отвлеченного знания, как теоретически-представимого умопостижения; то и другое знание, направленные на одну цель, все же не могут быть адекватными. Но такой перевод поэтической живой формы на отвлеченный логический язык неизбежен во всякой научной работе над художественным произведением**. Анализ приобретает смысл и значение лишь в том, что он указывает и осознает направленность созерцания и заражения, конкретно осуществляемого лишь при возвращении к живому восприятию самого произведения. Наши слова о полноте имели в виду лишь полноту потенциальной тематической энергии, заложенной в произведении,

последователей и продолжателей Потебни. Ср.: *Горнфельд А.* О толковании художественных произведений // Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1916. С. 1–31. Перепечатано в его кн. «Пути творчества» (Пг.: изд-во «Космос», 1922).

* Подробнее об этом см. в нашей статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы».

** Ср. об этом: *Сеземан В. Э.* Эстетическая оценка в истории искусства // Мысль. 1922. № 1. С. 124–127.

которая исследователем, конечно, могла быть раскрыта только через осознание всей полноты конкретно пережитых формальных факторов, но в результатах анализа присутствует уже не как переживание, а как теоретическая схема.

В вопросе об аналитическом членении изучаемого целого мы руководились теми естественными узлами, вокруг которых объединены его составные тематические комплексы, и объединены, конечно, не случайно. Такими основными крупнейшими звеньями целого нам представляются действующие лица романа. Внутреннее членение целостных образов происходило по категориям наиболее обособленных и выделенных в романе эпизодов, восходя затем к более мелким неделимым тематическим единицам, которые мы обозначали в изложении термином «тематический мотив». Отсюда распределение нашего изложения на главы по персонажам, а внутри их — звенья и слои тематических мотивов по эпизодам, сценам, экспликациям и проч.

Большие затруднения оказались в задаче изложения. Тематические мотивы и их комплексы в отдельных эпизодах и образах получают свое содержание и смысл не сами по себе, а через сопоставление и связь с другими мотивами и образами. В нашем сознании каждый из компонентов получает свою значимость лишь при внутреннем охвате всего целого одновременно, когда они, выступая рядом, дают друг другу и фон, и рельеф, и необходимые оттенки*. Когда представляется задача вытянуть этот непрерывный круг тесной и сложной взаимопроникнутости в линию последовательного изложения, в наших руках не оказывается концов, которые можно было бы взять за исходный пункт и, начав с них, достигнуть полной, одинаково исчерпывающей ясности на всем протяжении обзора. Каждая часть и образ представляются серединой, требующей для своего раскрытия каких-то иных, предшествующих и соседних частей. Разрубая целостный сплав романа и давая последовательное обозрение его крупнейших компонентов, мы считаем необходимым оговориться, что до времени наше освещение внутреннего состава и смысла каждого из компонентов будет гореть неполным светом, и лишь после раскрытия состава всего романа мы надеемся на большую ясность и полноту представлений о каждой части в отдельности. До тех пор во многом изложение будет иметь значение лишь предварительной установки некоторых фактов.

* Ср. известные слова Л. Толстого: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится». Письмо к Н. П. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 62. М., 1953. С. 269.

1

Образ Настасьи Филипповны создан в сложении двух главных пересекающихся тем: гордости и высокой моральной чуткости.

Падение Настасьи Филипповны дает автору возможность развернуть в ней необходимые ему мотивы трагического раздвоения личности между импульсами самоутверждения и гордости — с одной стороны, и сознанием своей недостаточности, неполноты пред высшим идеалом и тоской по этому идеалу — с другой стороны. В колебаниях между этими двумя скрытыми в ней стихиями духа автор и сосредоточивает всю динамику и весь смысл этого образа на протяжении всего романа. В каждый момент ее биографии, будет ли это эпизод непосредственного сценария романа или момент авторской экспликации и реминисценции, даваемой через других персонажей, — во всех случаях образ Настасьи Филипповны несет одно и то же: мотив жажды идеала и прощения и мотив гордыни, создающий неспособность приблизиться и осуществить прощение. Каждый эпизод раскрывает то одну, то другую стихию или поочередно, или сливая их вместе и давая впечатление ужаса и страдания безысходности от трагического диссонанса души.

Эпизодом связи с Тоцким автор мотивирует возможность чувства обиды, душевной уцербленности и сознания своей недостаточности, которые в дальнейшем будут основой к особым проявлениям гордости, жажды прощения и неспособности дать и принять его. В картине падения Достоевский короток; он лишь схематическим рассказом указывает, как произошло «первое удивление» (8; 37) и Настасья Филипповна оказалась в руках Тоцкого. То обстоятельство, что Настасья Филипповна во всем этом случае является жертвой, как бы без вины виноватой, для автора тоже оказывается необходимым для дальнейших сопоставлений и оттенения некоторой черты в других персонажах и в общей концепции всего тематического замысла романа. Об этом мы необходимо вспомним, когда будет речь идти о Мари и об участниках эпизода князя Мышкина с Бурдовским.

<...>

Рядом с <...> мотивом злобной мстительности гордыни автором на один момент вплетен в существо Настасьи Филипповны мотив самооправдания. Тема соединения гордости и склонности к самооправданию и нравственной снисходительности к себе в общей концепции романа, как мы увидим потом, имеет весьма большое значение. Из этого мотива самооправдания гордости вышел эпизод согласия Настасьи Филипповны выйти замуж за Ганю Иволгина. <...> Главный пункт теории: «она ни в чем не считает себя виноватой». Она не ищет признания, а требует его, она «не намерена просить прощения ни в чем

и желает, чтоб это знали». Теперь прошлое для нее ужасно только тем, что исковеркало ее судьбу, за что она и считает себя вправе, как потерпевшая, принять «вознаграждение». Вспомним, что она и вообще за все это время пользовалась без раздумья содержанием от Тоцкого. «И что же б ты думала, — удивлялась она после, — я с ним эти пять лет не жила, а деньги-то с него брала и думала, что права!» (8; 137).

Таким образом, телеологическая направленность этого эпизода как выражения самооправдания, порожденного гордостью, очевидна. Но с Настасьей Филипповной автор ненадолго соединял этот путь. Защита чести и превосходства главным образом в ней проявляется не как самооправдание, а как вызов и пренебрежение к порицанию. С этим мотивом Настасья Филипповна выступает уже как действующее лицо «в настоящем»; все, о чем говорилось раньше, автором отодвинуто было в прошлое, на положение схематической экспозиции.

<...>

Настасья Филипповна не Клеопатра, не Геката любви. Ее страстность и пафос не в сексуальной оргийности. Это заведомая ошибка предполагать, что она играет Рогожиным, как львица, дразнит его, любит его и над ним издевается. В ней отсутствует специально женский демон. Она не сплетает сетей обмана и коварства и вообще далека от борьбы за то, чтобы привязать к себе. В ней нет ничего змеино-го. Она тяготеет к эффектам, иногда принимает позу, но ее эффекты и позы исходят из других импульсов. Не заманить, не соблазнить, не привязать и измучить нужно ей. Как соблазнительницу и львицу она себя не видит, во всяком случае не смотрит на себя с этой стороны. Не «на кутежи» она поехала с Рогожиным. Ни в малейшей мере она не искательница и не законодательница наслаждений. Ее бремя не есть бремя чувственности. Одухотворенная и тонкая, она ни на мгновение не бывает воплощением пола. Ее страсть — в воспаленности духовных обострений. Ее демон — в неутолимой непокорности гордого духа. Ее оргийность — в безудержном смывании житейских плотин под порывами неумолкаемой духовной бури. Рогожинские эпизоды романа, как и все другие, говорят только об этом.

Эпизоды романа, связывающие Настасью Филипповну с князем Мышкиным и Аглаей Епанчиной, обнаруживают и заостряют в ней совмещение мотивов гордости с мотивами нравственной чуткости и чистоты, устремленности к идеалу и прощению*. Уже и раньше, среди

* О раздвоении Настасьи Филипповны многое ярко отмечено талантливым А. Л. Волынским (*Волынский А. Ф. М. Достоевский. Критические статьи*. С. 32–33, исключая его замечания о несуществующих в романе «кошмарных оргиастических кутежах и вакханалиях»).

безумного разлива и взрывов бунтующей гордыни, автор давал в ней звучание иных, противоположных душевных мелодий, пока еще неясных, скрытых, но заметных читателю и придающих особый колорит общей эмоциональной действенности этого образа.

<...>

То обстоятельство, что Настасья Филипповна таит от людей подлинный мир души своей, для автора тоже имеет свое большое тематическое значение <...>.

Бунт Настасьи Филипповны существовал только на людях и для людей. Сама же себя в совести своей она не оправдывала ни в чем (кроме того короткого момента, о котором уже была речь). Это ясно эксплицируется словами князя Мышкина: «О, она поминутно в исступлении кричит, что не признаёт за собой вины, что она жертва людей, жертва развратника и злодея; но чтобы она вам ни говорила, знайте, что она сама первая не верит себе и что она всею совестью своею верит, напротив, что она... сама виновна» (8; 361).

Письмом Настасьи Филипповны к Аглае автор окончательно оформляет в ней до сих пор нераскрываемый, вполне внутренний мотив жажды идеала и прощения. <...> Почему гордая перед людьми Настасья Филипповна в письмах к Аглае могла забыть гордость? Оправдание такому кажущемуся противоречию автор и дает в самом тексте письма, вначале, во вступительных замечаниях к нему. Настасья Филипповна ни в малейшей мере не сравнивает себя с Аглаей. «Будь я хоть сколько-нибудь вам равна, вы бы могли еще обидеться такой дерзостью; но кто я, и кто вы? Мы две такие противоположности, и я до того перед вами из ряду вон, что я уже никак не могу вас обидеть, даже если б и захотела». «Как могли бы вы не любить хоть кого-нибудь, когда вы ни с кем себя не можете сравнивать и когда вы выше всякой обиды, выше всякого личного негодования?» «О, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша погибель: вы разом сравняетесь со мной...» (8; 379). Это указание на отсутствие (в представлении Настасьи Филипповны) возможности всякого сравнения между ею и Аглаей делает ясным, почему в ее письмах могла молчать ее гордость. Для гордости оскорбительно в человеке то чувство преобладания и превосходства, которое самолюбом подозревается в другом «я» по сравнению с собой. Нет сравнения, нет преобладания, нет тогда и обиды, потому что нет противостоящей и внутренне соревнующей личности. Настасья Филипповна в своем представлении совершенства и душевной чистоты Аглаи настолько отодвинула ее от себя, низкой, недостойной и грешной, что перестала чувствовать в ней личное начало, забыла о ее «я», и в ней, как в высшем существе,

сочла немислимой возможность какого-нибудь личного сравнения и соотнесения с собой.

Во второй части письма Достоевский, в обычном своем приеме предметной, живописной символизации невыразимого душевного состояния*, дает картину, которая символизировала бы молитвенную святыню идеала Настасьи Филипповны, ее тоску по чистому свету любви и невинности; в душе своей она хранит тихий, святой алтарь и благоговейно чтит его, но не смеет желать его и только издали плачет и тоскует о нем (Христос, сидящий в задумчивости, забывчиво оставивший свою руку на головке ребенка... Солнце заходит, и проч.).

Тот же мотив сознания своей нечистоты и преклонения пред светом идеальных устремлений обнаружен автором в отношениях Настасьи Филипповны к князю Мышкину. Своим приближением к князю она боялась осквернить свой идеал, лучи которого она видела в князе <...>. Отсюда желание жертвенно отодвинуть себя, отдать Аглае, которая издали предстояла тоже как идеал.

Но и здесь автор не оставляет мотивов гордости. И в отношениях к князю в Настасье Филипповне присутствует подозрительность и самозащита самолюбия. Это сплетение двух контрастирующих волн оформляется в двойственности, непостоянстве и резких изломах ее поведения (от Рогожина к Мышкину, от Мышкина — с мечанином, опять к Рогожину, опять к Мышкину и проч.). <...> Так самим автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение).

<...>

Таким образом, построение образа Настасьи Филипповны всецело определяется темами гордости и нравственной чистоты и чуткости. Совмещение двух контрастирующих стихий в крайнем их обострении и интенсивности создает общий трагический пафос страдания, внутренней безысходности. Как синтез и обобщение внутреннего мира Настасьи Филипповны автором дан ее внешний портрет (почти исключительно в психологической характеристике) <...>.

* Ср., например, сон Раскольникова об избиении лошади, другой сон об оазисе, сон Ставрогина (в «Исповеди»), сон Версилова, образ бани в представлениях Свидригайлова о вечности, тарантул Ипполита, как выражение тупой бессмысленной и глухо-неумолимой силы законов природы, и проч. Ср. об этом некоторые замечания И. Лапшина в статье «Эстетика Достоевского» (Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Т. I. Пг., 1922. С. 141 и след.).

2

Тематическое углубление образ Настасьи Филипповны во многом получает через Ипполита, с которым у нее, при огромном индивидуальном различии, имеется много общего. <...>

Как падение Настасьи Филипповны (связь с Тоцким), так чахотка Ипполита играет, по авторскому замыслу, роль того реактива, который должен служить проявителем заданных свойств его духа. И далее, если в Настасье Филипповне автору нужна была трагедия *моральной* ущербности, то она, как мы видели, могла осуществиться лишь при наличии большой *моральной* же чуткости ее; то же самое в Ипполите: здесь автору нужна была *обида* и ущербность *через лишение блага самой жизни*, и, сообщая наибольший трагизм этому лишению, автор в Ипполите рядом с чахоткой обостряет любовь к жизни. Вот почему так настойчиво в Ипполите, при его бунте против жизни, повторяется мотив любви к жизни <...>.

В том же мотиве завистливого самолюбия открыта злоба Ипполита к людям. Ипполит на людей питает непрерывную, неизгладимую досаду. Его раздражают всякое благополучие и всякое страдание другого человека: благополучие — потому что завидно, страдание — потому что оно не таково, как у него, — у него больше; он соревнуется страданием. Люди ему тяжелы. Он уединился, и когда выходил, злость сейчас же клокотала по всякому поводу. Рядом с своей болью и своим страданием обреченного к скорой смерти он не хочет почувствовать и признать боль иную боль (эпизод с Суриковым). Ему невыносимы жалобы людей <...>.

Рядом с этим целый ряд поступков Ипполита построен на мотивах влекущей любви. Таков эпизод хлопот за несчастного доктора и протекция к Бахмутову, бескорыстная с его стороны защита претензий Бурдовского к князю (он видит в этом «восполнение необходимой справедливости»), защита обычая единичной милостыни (он понимает ее как «радость взаимного приобщения двух лиц — дающего и принимающего»)... Ипполит способен любить и сам ищет любви. Он жалеет и любит своих братьев и сестер, страдает за них и за себя от развращенной матери. За злобой в нем таится глубокое желание служить счастьем человечества <...>.

В связи с Ипполитом в романе получает наиболее решительную и окончательную экспликацию тема прощения. <...>

Несчастный должен простить счастливого. Пред несчастным счастливый виноват своим счастьем. Автор указывает на тот странный, иррациональный закон человеческого духа, по которому человеческая совесть реагирует на несправедливость слепого рока, обрека-

ющего людей на непонятные (ненужные) жертвы и беспричинные, незаслуженные страдания. Счастье пред несчастьем всегда внутренне ступшевывается; счастливый снижается пред несчастным сознанием какой-то вины, хотя, по здравому смыслу, и не было бы этой вины. Пред калекой здоровый стыдится своего здоровья. С другой стороны, и несчастный всегда несет в своем сердце обиду от сравнения своего положения случайной жертвы с незаслуженным и тоже случайным благополучием счастливца. Ипполиту дан удел, и он, завистливый, видит в своем уделе обиду неравенства и обделенности. Отсюда бунт и отрицание жизни. Доводы рассудка к бунту автор, по существу, дает как непререкаемые и неопровержимые. Но любовь к жизни вне союза с рассудком. Чтобы благословить жизнь, нужно открыть выход непосредственному иррациональному чувству любви и влечению к ней, нужно отказаться от претензий к ней, *простить жизнь*, принять ее, не сравнивая на ее общем пиру своей доли с чужой, которая может казаться более счастливой: нужно *принять и простить всем свой удел*. («Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!») Умиравший Ипполит пусть простит жизнь всему живому, пусть благословит веселие мошки, которая кружится и радуется около него в солнечном луче. Но вопреки такому прощающему любовному приятию жизни стоит гордое, оскорбленное и завистливое личное начало. Ипполит бессилён *дать прощение*. Умиротворенность посещает его лишь на короткие моменты под влиянием князя («в Павловск для деревьев переехал»), но скоро за эти моменты он мстит опять злобой.

Здесь же, сливаясь, у Достоевского течет мотив неспособности *принять прощение*. Жажда собственной ценности в Ипполите, как в Настасье Филипповне (как, впрочем, и в других персонажах Достоевского), живет как бы в двух инстанциях: 1) самооценка по отношению к другим «я» (соревнование во внутреннем импонировании), 2) самооценка по отношению к собственному внутреннему идеалу совершенства.

Самоутверждение может находить себе удовлетворение и насыщение пока оно развивается в плоскости установления своей значимости пред людьми и в сравнении с людьми. Поднять себя пред лицом другого становится возможным уже в силу относительности и слабой ограниченности всякого реального человека, о сравнении и соревновании которых идет речь. Здесь заявить себя всегда возможно, если не высотой, так пренебрежением. Кроме того, так как здесь ценным для личности является лишь известное установление своей значимости и стоимости в сознании другого, критерий оценки принимает относительный и непостоянный характер. Человек здесь не себя оценивает, а лишь ту степень импонирующего внушения, на которую претендует его самолюбие. В этом случае личность как бы не на себя смотрит,

а лишь на отражение себя в самочувствии и сознании другой индивидуальности (ср. анализ личности Настасьи Филипповны).

Но рядом с этим Достоевский и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек, пред лицом внутреннего интимного самочувствия, *сам себя принять не может* и, не освящая себя сам, болит собою и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина (о нем ниже).

Но в самом прощении для гордости открывается новый повод для обиды*. Прощение только тогда имеет смысл, когда дано и принято без соревнования. И прощаемому и прощающему нужно взаимно простить самое прощение, иначе его свет растворится злобой преобладания одного над другим.

<...>

Таким образом, Ипполит в основе скомпонован по тем же мотивам, что и Настасья Филипповна, с тою разницею, что там гордость выражена преимущественно на почве лишения и обиды в области блага морального (гордость ее на это реагирует пренебрежением и *бравадой моральной оценки*), а здесь, в Ипполите, — на почве лишения блага жизни (гордость реагирует *бравадой и отказом от жизни*). Причем рационалистически в своих отрицаниях и протесте оба правы. По логике, нет вины за Настасьей Филипповной, ее легко оправдать, нет доводов против ее отрицания бессмысленного морального суда над нею; точно так же и в бунте Ипполита его отрицание жизни (если, как на время предполагает автор, оставаться в плоскости одной логики и «здорового смысла») является непрерываемо последовательным и неотразимым. Рассудок в том и другом случае в союзе с гордостью. Но в том и другом случае за теорией и бунтом живут непосредственные влечения сердца, и с ними плачет и тоскует подлинное интимное «я».

3

В Рогожине видим то же противопоставление любви и гордыни, но в иной направленности и с новой вариацией индивидуальных качеств характера.

Рогожин в романе живет только любовью к Настасье Филипповне. Эта исключительная любовная одержимость, тоже ущемленная в своем удовлетворении, и является для автора в роли главного проявителя

* Прощающий выше прощаемого, и наоборот.

еще некоторых стихий духа, захваченных его творческим кругозором в общую сеть заданного оформляемого единства.

Тематические функции сцен визита Рогожина к Настасье Филипповне с подвесками, бегства от отца, визита к Гане, история с поисками и предложением ста тысяч — очевидны. <...>

Желание обладания встречает сопротивление и противодействие и со стороны самой Настасьи Филипповны. Невозможность обладать любимым, быть причастным к нему, обратить душу его на себя, сознание своей отверженности в Рогожине отзывается *злостью к любимому*. И здесь чем сильнее любовь, тем сильнее и ненависть <...>. В основе здесь та же самая ситуация, что у Ипполита и Настасьи Филипповны: злоба, как реакция личного начала на отверженность от любимого. Ревность трактована как слитие в одном чувстве любви и злобы к любимому. И как во всех этих случаях, безмерность любви вызывает безмерность злобы <...>.

Рогожин в Настасье Филипповне ощущает молитвенно покоряющий, нежный свет. Автор сопоставляет его чувство с ощущением божества: «Рогожин задал свой вопрос как потерянный, как божеству какому-то...» Тот же мотив положен в рассказе Рогожина о посещении Настасьей Филипповной его дома. <...>

Рогожин любит Настасью Филипповну и ее, любимую, ненавидит, и ненавидит потому, что любит. Именно потому, что она любимая, горит влечением иметь ее *всю себе*, неосуществленность влечения зажигает злобу. Тут воплощено конечное, предельное выражение страшной силы эгоизма любви, ревности, постоянной спутницы любви. Взят случай, когда этот претендующий крайний эгоизм любящего непрерывно попирается пренебрежением любимого, и любящий, *не переставая любить*, распаляется гневом и мстительной ненавистью к любимому. Убийство Настасьи Филипповны Рогожиным — это крайнее выражение вмешательства в тихую обитель любви разрушительных стихий гордого личного начала. Гордость и любимое смерти предает.

О тематическом значении религиозности Рогожина и о его внутренней борьбе скажем дальше, параллельно с другими действующими лицами романа.

4

Аглая Епанчина скомпонована по тем же двум полюсам: гордости и скрытой, тайной стихии живых, непосредственных «источников сердца». Своеобразие в образ Аглаи внесено мотивом «детскости». Как радость, так и чистое чувство правды и идеала у нее обнаруживается в детских, наивных формах.

Аглая — ребенок. Это повторяется в романе на всех страницах, где есть ее появление. Ее гнев детский, в ее важности при чтении стихов сквозит детская наивность. <...> Аглая — ребенок в детской злобе на князя за то, что он ее несколько раз обыграл в карты, по-детски она и примиряется с ним через посылку ежа: ребенок она и в своих идеальных мечтах о том, как она хочет «пользу приносить», «все кабинеты ученые осмотреть» и «совершенно изменить свое социальное положение». И с Ганей она вошла в сношения по особой жажде подвига, наивно приняв его за романтического страдальца (см. слова Варвары). «Я ужасно люблю, — говорит князь, — что вы такой ребенок, такой хороший и добрый ребенок! Ах, как вы прекрасны можете быть, Аглая!»

Мотив детскости сообщает Аглае свежесть, непосредственность и своеобразную невинность даже в злобных вспышках.

Тем не менее и в Аглае главная тема остается: и в ней боязнь за импонирующее преобладание не дает свободного проявления ее нежности, доброты и правды сердца.

<...> Она любит, но стыдится любви, боится снижения в обнаружении своего чувства. Как у гамсуновских героев, у нее чувство не может выйти через запруды самолюбия. Отсюда эти издевательства и насмешки над князем. <...>

Аглая добра, нежна, полна высоких стремлений. Это она поняла в «бедном рыцаре» человека, способного «иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь». Она больше, чем другие, поняла величие души Мышкина и пошла за ним. Но все же гневается, издевается, стыдится любви, прячет любовь, *мстит за любовь* (здесь же сливается мотив ревнующей ненависти; ср. Рогожина).

И в Аглае гордость мешает выходу душевной непосредственности.

Мать Аглаи, Лизавета Прокофьевна, во всех манерах и в каждом эпизоде поведения обнаруживает те же тематические предпосылки. «Совершенно, совершенно, как я, мой портрет во всех отношениях», — говорила Лизавета Прокофьевна об Аглае. И действительно, по авторскому замыслу это один и тот же психологический тип.

Так же, как Аглая, она стыдится своих чувств и злится за свой стыд и за свою доброту, стыдится доброты и доверчивости <...>.

<...> Так же, как Аглая, Лизавета Прокофьевна уподобляется ребенку. <...>

Отношения Лизаветы Прокофьевны к князю полны сердечности, хоть внешне она его и третировает. Очень разгневавшись на его отъезд за Настасьей Филипповной, она все же *тайно от всех* поручает его вниманию «могущественной» старухи Белоконской. Узнав, как широко удовлетворял князь своих кредиторов, она вслух отозвалась,

что «это глупо, очень глупо; дурака не вылечишь», но «по лицу ее видно было, как она рада была поступкам этого “дурака”». Она с виду очень злобствует на князя в эпизоде с Бурдовским, но внутренне гордится той сердечностью и доверием, которое он и от них получил (см. ее слова по поводу письма Бурдовского). Так же и к дочерям и к мужу симпатии ее проявляются в форме ворчливой желчности. То же в эпизоде с Ипполитом. Везде самолюбие преобразует живую сердечность и доброту в видимую суровость, сдержанность и гнев.

5

Тематическое наполнение Гани Иволгина состоит из мотивов, известных раньше. Индивидуальность Гани среди других гордецов романа составляет его «обыкновенность», срединность, неспособность отдаться порыву. Ганя половинчат в обоих полюсах своих настроений. В этом отношении Ганя дает рельеф таким типам, как Настасья Филипповна или Рогожин. Их духовное напряжение переливает за грань реальных возможностей, условных ограничений и практических опасений. В проявлении себя они не знают страха за свое относительное благополучие, мыслью о котором связан человек середины. Огонь влечений их духа для них внутренне самоцелен. Их не заботит *modus vivendi*. В противоположность им, Ганя никогда не покидает опасливой житейской осмотрительности и, при всем желании оригинальности, он всегда удерживается в пределах практического благоразумия. Его искусственно подогретый аморализм лишен духовной незаинтересованности и выливается в мелкий, подловатый, трусливый авантюризм. Он насильно хочет быть оригинальным, и его представления о незаурядности связаны с выгодой. В этом смысле Ганя поясняется самим автором в специально посвященной ему характеристике.

Ганя, по замыслу автора, это — еще один своеобразный пример того извращения, которое личность навлекает на себя по гордости и тщеславию.

<...>

В генерале Иволгине автор дает те же две стороны: одну показную и другую — внутреннюю, интимную.

<...>

По тем же мотивам намечены и другие лица, отодвинутые в эпизодные части романа.

В Келлере то же совмещение низости и мелкой подлости со способностью чувствовать душевную чистоту, искренне раскаиваться и сожалеть о себе. <...>

В Лебедеве опять два мотива: ложь и самолюбие наверху и чувство правды и любви в глубине сердца <...>.

В основе шутовства Фердыщенко лежит самолюбие <...>.

6

Эпизод с Бурдовским стоит в центре социальной публицистики романа. <...>

Для чего нужно было автору объединять все эти черты, какой смысл вообще всего этого эпизода? Ответ на это дается в разговоре в гостиной Епанчиных, два дня спустя после эпизода. Речь идет о либерализме в России и, в частности, о склонности либералов к оправданию преступлений из мотивов высшей гуманности (пример: слова заступника на суде: «... при бедном состоянии преступника ему *естественно* (курсив Достоевского. — А. С.) должно было прийти в голову убить этих шесть человек»). Такая точка зрения князем и Евгением Павловичем толкуется как «извращение идей». <...>

Таким образом весь случай с Бурдовским получает смысл как развернутый пример к «извращению идей и нравственных убеждений». Отсюда становится понятным, для чего нужно было автору в этом эпизоде отмеченное выше совмещение добра с преступлением. Претенденты к князю исходят от нравственных импульсов установления справедливости, но во всем дальнейшем поведении приходят к извращению и даже устранению нравственности. Весь эпизод создан из мотивов гордости и рассудочного отношения к морали (ср. выше момент разумного самооправдания в Настасье Филипповне; тот же мотив претенциозного права в требованиях племянника Лебедева к своему дяде; ср. о нем слова князя; в противоположность этому сознание своей вины в Настасье Филипповне и нравственное сознание в главном преступнике романа, убийце Рогожине <...>.

«Извращение идей и нравственных убеждений», по смыслу этого эпизода, состоит в том, что люди в сфере свободного волеизъявления «голоса совести» допустили господство рассудка и тем самым механизировали нравственность; они устранили из морали свободу и иррациональные нравственные критерии положили на меру и весы рассудка; в дело любви они внесли принуждающие тенденции права; перенеся решения нравственности в механическую инстанцию теоретических взвешиваний, они отошли от подлинного источника и руководителя добра, вверились слепому вожатому, перестали быть самими собой, непосредственное чувство заменили арифметикой и, желая делать доброе, своим поведением отрицают его.

Такое «извращение идей» автор опять ставит в связь с гордостью. <...>

Гордость, невнимание к своему и чужому сердцу, претенциозное самовластие в нормах нравственного общения между людьми выбивают человека из его естественного нравственного самочувствия и ведут к извращению подлинных основ добра и к ложному оправданию зла. Таков смысл эпизода с Бурдовским и вообще всей социальной публицистики романа.

<...>

В контрасте мотивам «извращения идей» стоят социальные симпатии и призывы князя Мышкина (отрицание насилия, проповедь живых нравственных источников, призыв к отказу от гордости и свободному прощению, наибольшую способность к чему он видит в русском народе: «О, вы сумеете забыть и простить тем, которые вас обидели, и тем, которые вас ничем не обидели; потому что всего ведь труднее простить тем, которые нас ничем не обидели...») <...>.

7

Экспозиция характера князя Мышкина открывается мотивом радости жизни. Князь радостно принимает мир. Он умеет быть счастливым. <...>

Весь дальнейший, с виду беспорядочный разговор скомпонован автором в раскрытии мотива любовного приятия жизни. Отвечая на разные вопросы сестер Епанчиных и говоря как будто о разном, князь Мышкин, в сущности, рассказывает одну и ту же повесть о том, как он стал счастливым. <...>

В рассказе о Мари и о детях князь раскрывает, что его вылечило от тоски, как он нашел себя. Здесь, сливаясь с прежним, открывается мотив радости любви в прощении и через прощение. <...>

Эти страницы первого визита князя Мышкина к Епанчиным, открывая основную тематическую установку образа Мышкина, являются прологом и ко всему роману в целом.

Любовь, как последнее счастье и радость жизни, это — начальная и конечная точка духовного света Мышкина. Жизнь радостна любовью. Радоваться жизни — это значит любить жизнь. Все живет для счастья и радости, потому что все любовью живет и для любви живет. Любовь — последняя полнота блаженства жизни. В функции возвещения этой истины раскрыто состояние князя Мышкина перед припадками. <...>

Любить — вот уменье быть счастливым. Человек любви ищет, потому что радости ищет. Счастливое сердце — любящее сердце. Любовь сама по себе есть высшее благо. И в людях Мышкин открывает этот всегда живой и влекущий, но робкий и таимый поток любви, жажду любить

и быть любимым. Но всегда жаждущий любви и всегда готовый любить, человек знает больше неутоленную тоску любви, чем саму любовь, тоску скрытую, безмолвную, стыдящуюся. Почему же это? Почему мало глаз, «которые смотрят и любят»? Что же мешает любить? Ответом на этот вопрос и являются все остальные действующие лица романа: мешает любить гордость, эта запруда любви.

У каждого из них самолюбие стоит у ворот живых влечений тоскующего одинокого сердца и всякую поднимающуюся вспышку любви и нежности в жадном пожаре личного соревнования превращает в злобу и ненависть. Угнетаемые самолюбием, люди забывают подлинные источники жизни, закрывают живые выходы сердца. Самые дорогие для личности чаяния, которыми и ради которых только и жив человек, обречены к сокрытию, к глухой тайне и, данные для радости и счастья, питают только тоску и боль. Личное начало в человеке делается зверем, пожирающим и заслоняющим все выходы к жизни. Самолюбие с неутолимой неотвязностью всасывается во все нити, связующие людей между собою и с миром, и везде успевает влить свою отраву злобы, замкнутости и разъединения. Живое вино жизни оно превращает в яд. Личная претенциозность забирает в свою паутину всякий непосредственный порыв живой сердечности и все заматывает в клубок испепеляющей, соревнующей и завистливой самооценки. Все непосредственно расходящееся из души личным боязливым самолюбием перехватывается на дороге. Это какая-то плотина, фильтр, иссушающий и отравляющий свежие ключи жизни.

И Настасья Филипповна, и Рогожин, и Аглая, и Лизавета Прокófьевна, и Ипполит, и Ганя Иволгин, и генерал Иволгин — все, каждый по-своему, несут раны и муку искажения и извращения себя ради насыщения и обороны тиранического самолюбия. Все они, в большей или меньшей степени, впадают в ложь против своего подлинного лика; утверждая себя, они перестают быть собой. Неудовлетворенная потребность в любовном раскрытии себя пред человеком и миром, жажда приобщения себя к другой сострадающей и приемлющей душе непрерывно стучатся и просят к раскрытию и наполнению и, вновь подавленные, отзываются болью и страданием. Для них, бессильных простить и принять прощение, закрыт путь любви и радости жизни.

Всем им противопоставлен князь Мышкин, человек, свободный от самолюбия и оставленный при одних «источниках сердца».

В этой теме и разворачивается каждая эпизодическая ситуация в роли князя Мышкина.

В начале романа, в вагоне, князь Мышкин вступает в случайный разговор среди случайных соседей. <...> Мышкин не ощущает того скрытого, незримого поединка душ, который сопутствует даже совер-

шенно безобидному разговору. Он не боится самолюбия собеседника. Мало того, что он не нападает, он и не защищается. Он свободно дает посмотреть себя. Тут и доверчивость, тут и отсутствие того элемента, которым одна личность противостоит и соревнуется с другой. <...>

Мышкин знает, как люди лгут и из-за чего лгут, и, подходя к человеку, он легко отодвигает этот налет лжи, как что-то внешнее, случайное, далеко не важное для действительного общения с подлинной душой человека. Он не сердится за скрытые мысли и не смущается заглянуть по ту сторону лжи, пойти навстречу прямо к живому месту духа.

Ему, лишенному соревнования, за видимой формой лжи и фанфаронства легко открывается ядро личности, за самолюбием и исканием похвалы он чутко слышит внутреннее беспокойство и страдание. Тяга человека к человеку для него является залогом наличности священного недовольства собой и жажды очищения (см. выше об Ипполите, о Настасье Филипповне, о генерале Иволгине, о Келлере). Мышкин понимает, что в минуты признаний, раскаяний, исповедей и самобичеваний может сквозить налет особого тщеславия и хвастовства, но он легко прощает это, смотрит дальше; он знает, что, за вычетом этого слоя самолюбия и тщеславия, в таких признаниях всегда сказывается боль о себе и жажда прощения, и он, невосприимчивый к самолюбию, останавливает свое сердце лишь на том, что действительно есть больного и страдающего в этих раскаяниях.

Человек не любит чужой исключительности даже в страдании; при всей готовности к сочувствию, он не может простить претензии на самовыделение, забывает о том, что несчастный все-таки страдает. Так, в Ипполите, в этой обстановке чтения на собрании многочисленных слушателей, в самом тоне его «исповеди» была всеми почувствована претензия несчастного на особое к себе отношение, и, вместо ожидаемого участия и признания, его встречают ненавистью и как будто рады смешному положению, в какое он попал, когда револьвер оказался незаряженным. На возбуждение Ипполита отозвались все намеренным равнодушием, как будто своей исповедью и волей к самоубийству он их обидел. Так самолюбие вытравляет сострадание, этот «главнейший и, может быть, единственный, — по словам князя, — закон бытия всего человечества».

Ясно, почему автор именно в князе (человеке без самолюбия) открывает эту бесконечность сострадания на всех страницах романа. Только при бескорыстном самозабвении осуществляется беспритязательное, чистое приятие другой индивидуальности. И в то время, как все лица романа при взаимном схождении сталкиваются в незримых претензиях личного начала и оказываются невосприимчивыми к страданию, какое каждый из них в себе носит, один князь, лишенный соревнования

к другому «я», останавливает свое сердце лишь на том, что в них есть действительно больного и страдающего. <...>

Настасья Филипповна для Мышкина больной человек, раздавленный неодолимостью страдания. «За вами нужно много ходить, Настасья Филипповна, я буду ходить за вами», — говорил князь еще в первый вечер знакомства с нею. Любовь его к ней, — это, как он сам выражается, «любовь-жалость», жертвенная любовь, «страдание жалости». Это вообще наиболее резкое обострение мотива сострадания во всем романе.

И в Рогожине Мышкин прежде всего видит его страдание; Рогожин для него «несчастный» («Как мрачно сказал давеча Рогожин, что у него “пропадает вера”. Этот человек должен сильно страдать» и проч.). За злобой Рогожина он чувствует в нем внутреннюю борьбу и сознание греха, который его борет. Грех — это временное затемнение души, с грехом личность не теряет себя, судит себя за него, и Мышкин преклоняется пред болью борьбы, раскаяния и жажды воскресения. Отсюда этот разговор о религиозном чувстве, который ведется сейчас же, непосредственно после рассказа о сомнениях Рогожина («сущность религиозного чувства ни под какие... проступки и преступления... не подходит...»). Отсюда ласки и сожаления к Рогожину в последней сцене.

<...>

Еще на начальных страницах романа обнаруживается, что Мышкин способен конфузиться и смущаться. Следовательно, он все же ценит отношение к себе со стороны других. Мышкин не самодовлеет, он тоже нуждается в санкциях себя душой другого. Мышкин ощущает расстояние между собою и великостью идеала, который он знает в себе, и он боится профанировать высшие заветы своего сердца. «Вы как кончите рассказывать, тотчас же и застыдитесь того, что рассказали, — заметила вдруг Аглая. — Отчего это?» В дальнейшем роман открывает, отчего это.

Мышкин страдает, чувствуя себя дурным сосудом того прекрасного, что он в себе благоговейно чтит. <...>

<...> Любовь к Настасье Филипповне осуществляет мотив любовного сострадания и прощения другой индивидуальности (любовь «для нее»); любовь к Аглае осуществляет мотив жажды прощения для себя (любовь «для себя»), «О, я всегда верил, что она поймет», — говорил князь об Аглае (курсив мой. — А. С.). «Вы мне нужны, очень нужны», — писал он ей и вспоминал о ней, как о «свете». В любви Аглаи для него открывается «новая жизнь» («новая моя жизнь началась»). В сознании себя смешным и недостойным, он не хотел верить этой любви, ему становилось «стыдно». «Возможность любви к нему, — замечает автор, — к такому человеку, как он, он почел бы делом чудовищным». Но все же сердце его горело радостью. Любовь князя к Аглае обставлена

автором как выражение высшего платонизма, и, конечно, это не случайно: в теме жажды прощения любовь и могла быть представлена только как высшее духовное очищение, о котором томится и тоскует всегда нечистый и слабый человек <...>.

Двойная любовь князя становится конфликтом не в нем самом, а лишь вне его, в гордом соперничестве ревнующих о нем. Для него самого вопроса о выборе не существовало. Чувства к Аглае и к Настасье Филипповне не враждуют в нем, одна любовь не устраняет и не борет другую. В сердце своем он остается и с той и с другой. Князь силой чужой вовлечен в конфликт, но сам в нем внутренне не участвует. Под этой тенденцией скомпоновано поведение и настроение князя в момент разлома и после, до конца романа. Он остался около *одной* Настасьи Филипповны, но это, по авторскому замыслу, должно было произойти без его воли на то.

<...>

Такая ситуация, устанавливая отсутствие какого-либо внутренне диссонирующего раздвоения в любви Мышкина к Аглае и Настасье Филипповне, продолжает мотив идеальной завершенности князя и в то же время указывает на разламывающую гордую злобу соперниц как на единственный источник создавшейся коллизии и тем самым продолжает тему о безысходном трагизме гордыни. (Во взгляде Аглаи «выразилось столько страдания и в то же время *бесконечной ненависти*» и проч.; курсив мой. — А. С.) Любовь гордеца требует средоточия любимого на одном себе, не может принять любовь вне единственности и исключительности в обладании ею. Ревность к идеалу становится началом разобщения, ненависти и страдания.

Гордое сердце, страдая, несет обиду отрешенности от любимого и ненавидит любовь, но, ненавидя, страдает об отринутом в злобе, любит его и тоскует о нем. Этот круг ненависти от страдания и страдания от ненависти замыкает гордую личность в постоянной непрерывности самомучительства и угрызений от неприятия себя и жизни.

Идеальная полнота любви в прощении и через прощение опять становится в контраст вопиющей гордыне, в притязаниях которой идеал оказывается немислимым и невозможным. Будет ли это момент кроткого любовного кающегося отдания себя или самозабвенного притяжения в себя чужой души, будет ли это момент призывного влечения к общему взаимному сожалению и прощению, будет ли это радость преклонения пред высшей святыней сердца, — везде вольется ядом незасыпающая гордость и всякую вспышку к радостной, любовной умиротворенности отравит мраком зависти и злобы соревнования.

«Рай вещь трудная...» В романе непрерывно присутствует мысль об отдаленности полноты идеала всепрощения от реальной эмпирии

жизни. <...> «Рай» трудная вещь и конфузливая вещь. Наперекор ему всегда стоит опасливое самолюбие. И, как мы видели, на мотиве неустранимости гордыни создан весь внутренний драматизм каждого лица романа в отдельности и каждого их столкновения между собою, что и дает сюжет и движение всему роману.

Тому же мотиву трудности живого эмпирического воплощения идеала прощения служит и «идиотизм» Мышкина. По существу, идиотизма как такового нет: князь на протяжении всего романа остается в полной ясности и богатстве духовных сил. Тем не менее Мышкин назван идиотом, и, следовательно, это имеет свое функциональное значение.

Здесь две стороны. Одна сторона — это действительная болезненность князя, его лечение в Швейцарии, особые условия его воспитания и жизни в полной замкнутости и оторванности от людей. Для автора в его художественно-реалистическом задании это мотивирует возможное правдоподобие совершенной исключительности духовного облика идеального персонажа. Другая сторона — это «идиотизм» Мышкина в резонанции на него со стороны других лиц романа.

Каждое действующее лицо романа Достоевским явлено в двух аспектах: 1) со стороны обычного дневного, среднелюдского восприятия, и 2) со стороны углубленного скрытого индивидуального знания, как бы из корней души, которые автор всегда провидит и предполагает в каждом. В экспликационном аппарате автора всегда чувствуется эта установка на двойную резонанцию. Оттенки экспликационных указаний автор или размещает в разных действующих лицах романа соответственно их индивидуальному характеру или распределяет в мнениях одного и того же лица, но в разные моменты его самочувствия. Сам автор занимает положение третьей, как бы нейтральной стороны.

Такой прием захватывает в свой круг всех действующих лиц: и Настасья Филипповна, и Ипполит, и Рогожин, и Ганя, и Аглая с Лизаветой Прокофьевной, и генерал Иволгин, даже Келлер, Лебедев и Бурдовский — все вскрываются под этим двойным светом. В таком же двойном резонирующем окружении дана и фигура князя.

Между собой действующие лица романа (кроме князя Мышкина) реагируют по преимуществу в плоскости более мелкой, срединной и большею частью в отношении взаимных проявлений гордости, самолюбия (см. отношения всей среды к Ипполиту, к Настасье Филипповне, к генералу Иволгину и проч.). В мнениях и словах князя всегда находится функция более углубленного вскрытия тайных, незримых стихий чужой души. Его понимание Настасьи Филипповны, Ипполита, Аглаи, Рогожина, генерала Иволгина и всех других уходит далеко вглубь от верхнего восприятия. Это, как мы уже указывали в своем месте,

для автора имеет свой тематический смысл: князь, игнорируя и обходя все, что есть в человеке узколичного, претенциозного, наносного, прямо подходит к подлинным корням души и здесь открывает ядро, затемненное соревнующим глазом самолюбца.

Двойное обрамление и освещение фигуры князя дано как двойная реакция на него со стороны одних и тех же лиц. Это находится в общей тематической концепции романа. Каждое лицо романа внутри себя содержит эти перемежающиеся переливы двойного света, у каждого из них две воспринимающие и реагирующие точки души, и для одной князь Мышкин близок и мил, а для другой далек, не нужен, смешон и унизительно жалок.

Мышкин не импозантен. На его месте стыдно, конфузно. Отсюда этот тон благодушной, несколько самодовольной снисходительности к нему (в вагоне, в лакейской Епанчиных, в кабинете генерала Епанчина, сцена в гостиной на званом вечере и проч.) или определенное презрение и пренебрежение (Ганя, Ипполит), а у тех, кто его больше ценит и любит, гневное недовольство, потому что они сами за него стыдятся и конфузятся (Аглая, Лизавета Прокофьевна). Что же мешает его импозантности?

Здесь открываются опять мотивы самолюбия, как стихии, под которой человек на людях в известном смысле «блюдет себя». Это «соблюдение себя» в данном случае имеется в виду не в смысле лицемерия, скрытности и политиканства в каких-либо корыстных целях и не в смысле задержания в себе проявлений чего-либо действительно предосудительного, порочного и низкого, что и сам в собственной совести осуждал бы, но в смысле затаения тех наивных, простых, доверчиво рождающихся и отдающихся чувств, которые мы, вслед за Достоевским, никак иначе не можем означить, как «детскостью» во взрослом человеке. <...>

У Достоевского вошло это чувство в захват романа, как выражение подлинного дыхания жизни. Для него это сама живая натуральность, самый глубокий и основной корень законов жизни, здесь источник ее последней управляющей мудрости. В этой «детскости» человек возвращается к себе домой, отдает себя себе <...>. Наличие «детскости» в его героях — это всегда признак указания на «живые источники сердца», не заглушаемые никакими уверениями и соблазнами отрицающего рассудка и гордости. Здесь, в этой непосредственности, в этом «возвращении к себе домой» живут для него призывы к высшим идеальным ценностям любви и прощения. Это чувство сиротства, эта жажда открыть себя, обменяться радостной встречей взаимно ласкающих глаз, влиться в общий поток любви — эти бессмысленные слезы о себе в черной, нечистой, житейски заскорузлой душе для него не бессмысленны.

Такие чувства в известном смысле не делают чести. Эта наивная открытость души для чужого, нелюбящего глаза смешна, комична и, во всяком случае, не импозантна. Простодушные не в ладу с самолюбием. Люди как бы условливаются между собою быть в костюмах и соблюдать приличия. В обществе обнажение только неприлично и способно только унижить.

Достоевский в князе Мышкине вывел это нутро души в общество. Голому всегда унижительно среди одетых, и Мышкин, открытый в таких пунктах самообнаружения, которые другие опасливо замыкают в себе, оказался таким голышом. Мышкин — ребенок. <...> По его признанию, со взрослыми ему «всегда тяжело почему-то», и он ужасно рад, когда может поскорее уйти «к товарищам».

Все таимо-кроткое, доверчиво-жалостное и жалостливое, приветное и ищущее привета, детское — все это есть и в тех, которые около него, и в них есть ребенок, но там это задавлено самолюбием, замуровано корой неслышного соревнования, засыпано потоком очередных домогательств успеха и эффекта. Там человек скорее похвастается грехом, чем покаянно его признает, хотя бы внутренне и сокрушался о нем («дети же» у Настасьи Филипповны и др., о чем было выше), скорее обидится, чем умилится («Я всего добрее, когда злюсь» — Лизавета Прокофьевна), насмешливо осквернит набежавшую нежность, как ненужную и унижительную сентиментальность (Ипполит).

<...>

Как луч сквозь облака, пробивается эта детская волна из-под коры верхних напластований. Пусть человека борют страсти и одолевает демон гордыни, но в соупутствии детского, если оно в нем еще живо, он сознает свою неправду. Наибольшая «детскость» соупутствует в романе наибольшему чувству внутренней правды (Аглая, Лизавета Прокофьевна, Коля; самое самолюбие их от этого особенное, детски беззлобно-бесхитростное).

Тенденция о противоположном обаянии гордыни усилена красотой гордого возмущения и противления. Мотив красоты, правда, не получил в романе окончательного раскрытия, но, во всяком случае, красота здесь ближайшим образом связана с гордостью и противопоставлена неимпозантному смирению князя. Такова красота гордой Настасьи Филипповны, такова же красота Аглаи. Здесь, несомненно, автором имелась в виду обольстительность исступленного личного бунтующего начала. Тем же пламенем прелести личного дерзновения дышит «Исповедь» Ипполита (кстати, у Ипполита тоже «лицо красивое»). <...>

Тем не менее, при всей силе противоположного и враждебного полюса, последний покрывающий и разрешающий свет в романе остается за идеалом Мышкина. Пред волнами жажды любви гордость

обессилена. Бунт гордости не подлинный, верхний, он не «от души». За гордым вызовом и усмешкой всегда скрыто тоскующее лицо скорби о себе, и живое сердце, правда совести и жажда любви неодолимо влекут гордые души на свой путь любви и прощения. Все пути гордецов романа перекрещиваются около приемлющего и прощающего Мышкина, все персонажи романа в сердце своем склоняются пред его правдой (см. выше о Настасье Филипповне, об Аглае, об Ипполите — «Я с Человеком прощусь»; о Лизавете Прокофьевне; Рогожин в тоске сердца любит его и в страшный момент жизни идет к нему и пр.; Белоконская; Бурдовский; у всех двойное отношение, но глубиной души все только с ним (двойная резонанция)).

8

Мы ни на минуту не думаем, что наш схематический пробег по роману охватил всю глубину его тем во всем утончении их периферических ветвей, но это и не находилось в нашей задаче, имеющей в виду вскрыть лишь основную организующую силу его сцеплений. И мы предполагаем, что все изложенное до сих пор позволяет нам утверждать наличность в романе некоторой единой основной направленности, покрывающей все многообразие его картин, эпизодов, характеров и событий.

В романе (как и во всех романах Достоевского) четко выступает автор, предусматривающий и руководящий всеми, сначала загадочными для читателя, метаниями сложного духа его действующих лиц. Для автора в его персонажах нет загадок, он ясно видит мотивы и импульсы их поступков. Загадочность и безотчетность их поведения стоят всегда в намерениях автора и имеют свою тематическую обусловленность.

Достоевский больше, чем кто другой, знал, что в человеке живая вода жизни глубоко течет и человек мелок только в верхнем, видимом слое. И он не оставался наверху. За экраном сознания, за явственной стороной переживаний он заметил темную периферическую бахрому души. За внешней гармонией рационального и понятного он созерцал волны хаотических, бесформенных стихий и именно здесь открыл семена и корни реальной действительности. Тенденция об иррациональном — одна из коренных в его творчестве, и это находится в связи с общей его постоянной темой о непосредственных источниках сердца, противопоставляемых враждебному ему теоретизирующему рассудку. Его герой как бы не сам ведет свое поведение, а что-то в нем его влечет, борет и движет. И Достоевский берет прием загадочности, неожиданности, внезапности, часто не ради технического эффекта, а по внутренней тематической целесообразности, заданной персонажу неодолимости внутри его живущих сил души. Поэтому лица романа

действуют чаще не по обдуманному намерению, а по внезапному приливу чувства, не потому, что они думают, а потому, что они чувствуют. Это разделение и обособление между рассудком и чувством Достоевский ведет неослабеваемо.

«Да и не может быть, чтобы ты подумал, а так только почувствовал, как я», — говорит в одном месте князь Мышкин Рогожину. Так бывает у Достоевского чаще всего: почувствовалось и сделалось, а до сознания еще не дошло. Мышкин чувствует глаза Рогожина, чувствует его готовящийся нож, чувствует тягу к Настасье Филипповне, когда идет к ней в первый раз, — но рассказал ли бы он свое чувство? Автор ответил бы: нет. То же нужно сказать и о поведении Настасьи Филипповны: ее побеги, внезапные изломы и проч. Впрочем, это у него обычно, и примеры можно приводить десятками. <...> Многое в поступках человека безмысленно обусловлено, и неведомо для него самого они отвечают своему назначению. Внезапные вспышки часто бывают неожиданны и для самого действующего лица («вдруг», что так часто у Достоевского). «Бьюсь об заклад, — вскричал он (Евгений Павлович. — А. С.), — что вы, князь, хотели совсем не то сказать и, может быть, совсем и не мне...» — «Может быть, очень может быть, и вы очень тонко заметили, что, может быть, я не к вам хотел подойти!» (ср. то же у Ипполита). «Не забудем, — замечает в одном месте автор (“автор”-рассказчик — это не одно и то же, что Ф. М. Достоевский), — что причины действий человеческих обыкновенно бесчисленно сложнее и разнообразнее, чем мы их всегда потом объясняем, и редко определенно очерчиваются».

Но эти иррациональные стихии человеческого духа являются в романах уже в авторской осознанности (т. е. для настоящего автора, а не подставного рассказчика). Вся атмосфера загадочности и неожиданности взрывов и поворотов в ходе событий романа у Достоевского вызывается иррациональностью психики, которую он проектирует в своих действующих лицах, но не слепотою творческого процесса в самом художнике. Действующие лица часто сами не знают, что они делают и почему они делают, но автор в таких случаях имеет лишь в виду указать на подпочвенные силы души, в которых и разум и воля человека не властны, сам же он провидит эти скрытые причины и так или иначе особыми приемами всегда укажет их читателю. Его загадки всегда имеют отгадку в самом тексте романа. Он или мимолетным замечанием, или репликой действующего лица, или параллельным указанием на другом персонаже всегда откроет корни темных импульсов. Художественный гений Достоевского здесь изумительно изобретателен. Сеть сложнейших сцеплений, в каких переплетаются линии и изломы всего действия романа, у Достоевского всегда имеет поразительную логическую ясность <...>.

В основной идейной устремленности роман «Идиот» (тоже, как и все романы Достоевского), вопреки утверждениям некоторых критиков о его хаотичности и раздвоенности, неожиданно поражает своим единством. То раздвоение, которое Достоевский носил в своем человеческом существе, не имело места в его идеальной творческой настроенности. В романах двойники его герои, а не он сам. Созерцая в человеческом духе (следовательно, и в себе) бездну Содома и идеал Мадонны, он знал мучения трагического разлада, но в конечных порывах благоговел и склонялся только пред одним светом; творчество его всегда воплощает эти конечные порывы и никогда не освящает демона гордости и порока, а борет его как соблазн и отпадение. Недаром он и сам всегда отделял реальную личность и жизнь человека от его идеалов и возносил человека за его идеалы.

В таком единстве и ясной конечной устремленности представляется нам и роман «Идиот». Эта неустроенность и расщепленность души персонажей, нравственные боли и надрывы, гордые подъемы и нестерпимо конфузные положения, грязь души и ослепительные просветы ее чистоты, это неразрывное слияние добра во зле и зла в добре, исступленно мучительное страдание и кроткая умиротворенность, срывы человека в бездну преступления, оправдание преступления, отрицание вины у виноватого и чувство вины у невиновного, этот потрясающий ужас смерти, судороги души пред смертной казнью и сердце, захваченное щипцами жалости, ужас насилия законов природы, отрицание жизни и пронизывающая радость жизни, умиленное благословение счастья жить, взметы бунта и злобы и детская доверчивость, проклятия и слезы покаяния на одних губах, на одних глазах, это бесконечное, неиссякаемое море самолюбия и тихие разливы любви, упоительность и красота самоутверждения, возмущения и противления и счастье молитвенного слития и приятия, а на этом фоне Россия, католицизм, Христос, русский либерализм и народ, — вся эта изумительная картина мира, единая во всех частях, проникнута и горит пафосом одной мысли: какое великое чудо любовь и как она перестает быть чудом!

Любовь к жизни, любовь к миру — чудо, потому что слишком велика и страшна обида смерти; любовь к людям — чудо, потому что слишком нестерпимо неумолчное шептание гордости и злобы; любовь отдающаяся — чудо, потому что, не приняв, нельзя отдать себя; трудно любить и принять любовь тех, кто лучше нас, и тех, кто хуже нас; трудно бескорыстно, бессамолюбно признать и нести к другому свою вину и свою нечистоту... Во всем отъединение, скрытая зависть и ропщущее соревнование. И человек один.

Человеческое «я» прикреплено к гордости, оно и есть как бы сама гордость, все остальное душевное ей принадлежит, ею оценивается и проходит под ее знаком. Но есть моменты, когда человеческое «я»,

эта центральная точка индивидуальной жизни, освобождается от гегемонии гордости, уже не отождествляется с нею, а переносится в более глубокую инстанцию, и сама гордость (самозаинтересованность), то есть прежде кажущееся «я», представляется на положении такой же противостоящей слепой стихии, как и все другие, которые отмечены самопознанием: индивидуальное «я», оставаясь индивидуальным («нашим», «своим»), то есть не теряя своей личной самооценности, поднимается на такую высоту или уходит в такую глубину себя, откуда открывается более широкий горизонт, и прежнее свое жилище — стихию волевого эгоизма — созерцает уже в отдалении, в перспективе всей открывающейся новой полноты. И тогда гордость, которая казалась такой неодолимой, самодовлеющей и целеобразующей, занимает далекое, второстепенное место. Душа как бы обретает себя, находит свою родину. Тогда любовь перестает быть чудом. Отпадает тяжесть личного и открывается радость вечного.

Пред Достоевским всегда стояла проблема преодоления гордости как главного источника разъединения и разобщения людей между собою и с миром. Каждый роман по-своему варьирует и углубляет эту постоянную тему его писательства. Каждое новое произведение лишь углубляло и расширяло сферу исканий предшествующего. В романе «Идиот» этот источник вдохновляющей и целостной устремленности, как конечная пронизывающая и управляющая точка всего произведения, открыт в экстатическом познании радости любви, в духовном опыте эпилептической вознесенности князя Мышкина*. К этому пункту, к оправданию ощущений, которые ему являлись как высшая гармония и правда жизни, и направлен весь состав романа.

Такие экстатические состояния, когда человеческое «я», освобожденное от самозаинтересованности («О, что такое мое горе и моя беда...», Мышкин) — переливает за грань личного и, чувствуя величественное веяние вечности, забывает себя и живет какой-то иной, трудно определимой, но тем не менее реальной и глубочайшей, коренной основой своего существа, открывают Мышкину всеобъемлющую любовь не как мечту, утопию или полет воображения, а как живое полное чувство радостного растворения и самоотдания в благоволении ко всему живому, в каком-то вбирании и приятии в себя всего, на что обращены ласковые глаза любящего. Это все те же «непосредственные источники сердца», которые автор указывает во всех других персонажах.

Это любовное горение сердца и является той основной пронизанностью, под которой сформировано все тематическое содержание романа.

* В «Подростке» (Макар Иванович), в «Братьях Карамазовых» (Алеша) это дано уже без связи с эпилепсией.

Выразить осмысление жизни с высоты этого конечного знания и как бы жизнью (картиной жизни) оправдать это знание — к этому устремлен роман во всей внутренней художественной диалектике его. Диалектическое построение романа очевидно. Каждая фигура скомпонована как противопоставление и разрешение реплик *за* и *против*. Всякая фигура и картина и их сочетание не только что-то показывает, но, в известном особом художественном способе, и доказывает, утверждает и отрицает. Тематическое многообразие и соотношение переживаний действующих лиц явлено не в простой рядоположности, а в иерархической последовательно подчиняющей и завершающей системе.

Автором захвачено все, что могло бы противоречить и обесценить его последнюю святыню, собран весь раздор жизни, вся сила ее сокрушительных аргументов против света любви и прощения (эти аргументы он в других позднейших романах еще увеличит и скажет их еще сильнее), и все это в конце концов лишь для того, чтобы утвердить свою святыню и здесь. Вся эта неутолимая смута в душе каждого персонажа, катастрофические метания, тревога и беспокойство тоскующего духа вращаются и разрешаются в романе вокруг одной тенденции о прощении, то есть об отказе от гордости и возвращении человека к источникам сердца, в свое духовное «домой». Отказаться от гордости и значит простить гордость других, простить «свое горе и свою беду» и самому принять прощение. И если назвать центральную устремленность романа уж совсем коротко, это и будет идея прощения*. Сплошной защитой любовного влечения к взаимопрощению против обольщающей и замыкающей гордости и рассудка и является весь роман. Раскрытие немолкаемой, но скрытой тоски человеческого духа о свете — этого последнего идеала — варьируется в каждом персонаже и эпизоде романа и непрерывно завершается и вяжется центральной фигурой князя <...>, а в нем его «главной идеей», которую он так боялся «скомпрометировать смешным видом своим». Через прощение — любовь и приятие мира.

Зима 1922/23 г.



* В следующем романе «Бесы» эта идея находится в погружении еще более широкой идеологии.