



Б. М. ЭНГЕЛЬГАРДТ

Идеологический роман Достоевского

<Фрагменты>

Памяти Всеволода Викторовича Фасцена

I

Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого Инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед неразрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями.

В ней нет силы не только для продолжения исключительно богатого идейного содержания романов Достоевского, но и для точки зрения, имманентной его личному отношению к своим героям; беспомощная перед страстной диалектикой жестокого таланта, она неизбежно вовлекается в опасную игру порождаемых им идей, переживаний и образов. Его мысль движется в том же религиозно-философском плане, как и действие романов, и вполне естественно, что у нее не хватает внутренней свободы для объективной оценки слов и поступков представителей «случайного племени», выведенного в произведениях прозорливца-художника. В этом смысле она похожа на того юношу 30-х годов прошлого столетия, который терзался и болел муками Алеко и Кавказского пленника в то время, как для самого Пушкина это был уже «Ueberwundener Standpunkt»*.

* Ср.: Тимофеева В. В. Из воспоминаний о Достоевском // Чешихин-Ветринский В. Е. Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах: в 2 ч. Ч. 1. М., 1923. С. 15.

Еще более любопытно отношение к Достоевскому западноевропейских критиков. Для них Достоевский прежде всего русский писатель, раскрывающий перед европейским читателем «хаотическую русскую душу». Эту-то душу они и хотят объективно изучать по его романам, совершенно не подозревая в своей наивной самоуверенности, что проходящие перед ними «*les gentilhommes — semínarístes russes*» есть в то же время — «*les citoynes du monde civilisee*», что они только договаривают до конца «последнее слово» западной мысли и что именно ее, бурно разросшуюся на благоприятной почве порвавшего с родной культурной традицией, свободного от всех предрассудков органического быта — русского интеллигентского сознания, и изображает Достоевский.

Ибо Достоевский совершенно сознательно противопоставляет своего положительного героя (Алешу, Зосиму) как русский национальный тип (замечательно, что на Западе именно эти герои остаются до сих пор непонятными вместе с Пушкиным) своим отрицательным героям, представителям оторванной от Запада, отравленной ядом западной цивилизации интеллигенции, — тем героям, которые по преимуществу и поразили воображение западного читателя. Со свойственной русскому духу пронизательностью он предугадал грядущую трагедию западной мысли и с необычайной силой и яркостью изобразил ее и своих пророческих творениях. Но на Западе только теперь, кажется, начинают понимать, что та боль и мука, которые нашли такое потрясающее выражение в романах Достоевского, — их собственная боль и мука, что «достоевщина» — их личное кровное дело.

Но если отчетливое понимание этого факта лишь в последнее время начинает проникать в душу западного человека, то бессознательно это было почувствовано им уже давно, и здесь следует искать объяснения огромному влиянию Достоевского на западноевропейскую литературу.

В самом деле, только благодаря тому, что в его произведениях нашли свое выражение терзания и скорби сознания, пораженного большой мыслью, характерной для современной Европы вообще, он и мог могущественно влиять на само идейное содержание западноевропейских литератур, а через них и на всю духовную культуру Запада — и превратиться мало-помалу в «властителя дум» целой Европы. Русские типы Пушкина, их слова и поступки, переживания, мысли и понятия долго еще останутся непонятными для западного читателя и чуждыми западным художникам. Не то герои Достоевского: они очень быстро были признаны «своими» на Западе и разбрелись по всей Европе, заселив наиболее выдающиеся произведения европейской литературы, где они являются соответственно национальным различиям под разными масками и в различных одеждах, но всегда с едким и тем же характерным миропереживанием, с одним и тем же циклом идей

и вопросов. Кнут Гамсун, Роденбах, Пшибышевский, Д'Аннунцио, Келлерман и т.д., и т.д. не меньше, чем А. Белый или А. Блок, Сологуб и Л. Андреев, отражают в своих произведениях характеры и схемы романов Достоевского, нередко провозглашая его своим учителем.

Это не значит, конечно, что тот особой «надрыв мысли и чувства», которым характеризуется целый ряд замечательных произведений европейской литературы последних десятилетий, обязан своим возникновением исключительно влиянию русского писателя. Само собой понятно, что причин его должно искать в общих условиях европейского духовного развития в XIX веке, что он — предчувствие грядущего краха мирозерцания, лишенного своей главной основы. В этом смысле Достоевский явился лишь проникновенным выразителем того, что смутно предчувствовалось всеми. С прозорливостью поистине пророческой он ухватил и запечатлел в своих и донине по многом загадочных произведениях все искания и муки своей эпохи, ее тоску и боль, самые острые противоречия ее духа. В мощных концепциях его романов с исключительной полнотой и яркостью совершалось самосознание современной европейской культуры. Поэтому-то Достоевский и стал тем, что он есть: властителем дум современности, ее вождем и пророком и в то же время мучительной загадкой, которую ради собственного спасения во что бы то ни стало должен разрешить современный человек. <...>

Таким могучим криком, в котором согласились и соединились все крики и стоны человечества, было — но в гораздо больших размерах — и творчество Достоевского. В его произведениях изнемогает и бьется плененная душа современного человека, задыхающегося под страшно понизившимся пустым небом скептического сознания. И здесь тайна мучительного обаяния его творений, которые терзают и жгут современную душу, неотступно беря тяжкие раны ее совести, мешая ей хоть на миг успокоиться среди внешних и мнимых решений основных проблем духовного бытия. <...>

Он вечно стремится уловить в своем произведении злободневное явление, выявить его внутреннюю сущность, запечатлеть его в дышащих страстью, чуждых всякого эстетически сознательного спокойствия строках. Правда, он так далеко проникает в самую суть вопросов дня, так пророчески предвидит все следствия, отсюда вытекающие, как никто из торопившихся за веком его современников, — почему только теперь и раскрывается в полной мере все его значение, — но все же он «служит минуте», служит с пламенным увлечением, нисколько не скрывая, но гордясь этим*.

* Ср. воспоминания Н. Н. Страхова в кн.: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб., 1883. С. 172, 174, 216.

И если этот пафос проповедника и едкая ирония полемиста в значительной мере содействовали его неслыханному успеху в наше время, то в них же скрыты серьезные опасности для длительной действенности его художественных образов. Поэтическое произведение, открывающее широкие возможности восприятия его в общефилософском и даже просто моральном плане, может рассчитывать на большую популярность и более активное влияние, нежели такое, где все направлено к эстетическому воздействию на читателя, но зато в отношении ко всестраивающему времени его эстетическая ценность покоится на несравненно более шатких основаниях.

Во всяком случае, оставляя в стороне бесплодные, в конце концов, гадания о судьбе творений Достоевского и грядущем, одно можно сказать с несомненностью: его роль «властителя дум современной Европы» * определяется в значительной мере идейным содержанием его романов: теми религиозно-философскими концепциями и психологическими проблемами чувства и воли, которые нашли в них свое отражение. Современный европеец раскрылся, наконец, как «герой Достоевского» (Ницше в значительной мере уже был им), и те мучительные вопросы и зловещие переживания, которые сплетаются в чудовищный клубок в произведениях русского гения, стали в порядок дня европейской культуры, настоятельно требуя своего разрешения и преодоления.

Ибо само собой понятно, что остановиться в плане миропереживания и созерцания произведений Достоевского европейское культурное сознание не может: план этот — план духовного разложения, самоотрицания и самоуничтожения личности, его невозможно уже и потому, что сам-то Достоевский прошел сквозь бездны отрицания, сомнения и надрыва <...>, сквозь эту страшную пустыню абсолютного одиночества и отъединения <...>, преодолел и поставил на должное место своего героя и в своих положительных типах успел наметить то направление, в каком вообще следует искать выхода из мрачного подполья. Но только наметить. Если в миропереживании и созерцании, отразившемся в поэзии Гёте и Пушкина, современный человек может усматривать некоторый положительный идеал, к которому он должен стремиться, то в поэтическом и публицистическом творчестве Достоевского, взятом в целом, ему дан лишь некий путь, уже пройденный художником и неизбежно предстоящий ему, читателю.

Но если современный критик и не может до конца разгадать загадку, оставленную Достоевским, то все же в своем анализе его творений он твердо должен помнить, что для самого Достоевского все это было преодоленным моментом духовного становления, и, следовательно,

* Выражение немецкого критика Гессе.

и сам он обязан стремиться к тому же. И отчетливое сознание этого факта уже само по себе может повести если не к положительному решению вопроса и не к полному творческому преодолению духовной стихии романов Достоевского, то, по крайней мере, к уяснению всей громадности предстоящей истолкованию проблемы и к правильной ее постановке.

II

Характерно, что сам Достоевский упорно называет себя реалистом. <...> И это определение он не раз повторяет в письмах к друзьям. Что же такое разумел он под словами «реалист» и «реальный»? Ответить на этот вопрос нетрудно: понятие «реализм», «реальный» постоянно противопоставляется им понятию «фантастичность», «фантастический». <...> «Порассказать толково то, что мы, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что то фантазия? А между тем это исконный, настоящий реализм!»* (28 (2); 329)— восклицает он в письме Майкову. «Неужели фантастичный мой “Идиот” не есть действительность, да еще самая обыденная» (29 (1); 19), — спрашивает он Н. Н. Страхова.

Эти цитаты, — а их можно было бы продолжить, — дают ясное представление о том, что понимал Достоевский под словом «реализм». В противоположность слову «фантастичность» оно указывает на стремление художника правдиво изображать в своих произведениях не фантастические выдумки, но действительность, факты, имеющие место в жизни рода и общества.

Быть реалистом — значит отражать в художественном слове реальнее события, злободневные явления общественного развития. Сопоставляя это определение с тем, что говорил Н. Н. Страхов о страстном внимании Достоевского, как художника, к «минуте», мы видим, что мнение Страхова находит подтверждение в отзывах самого писателя и — обратно — эти отзывы подкрепляются сторонними наблюдателями.

Итак, художник-реалист схватывает и воплощает в образах своих произведений подлинные факты жизни. И среди этих фактов особым его вниманием должны пользоваться психологические типы, человеческие характеры, отражающие на себе как постоянные особенности общего духовного склада данного народа или его отдельной общественной группы, так и резкие черты определенного исторического момента общественного развития. По крайней мере, только такой

* Здесь и далее Достоевский цитируется по изданию: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.*: в 30 т. М., 1972–1990, с указанием тома и страницы в круглых скобках.

вывод можно сделать, опираясь на практические оценки Достоевским других писателей. В самом деле, что он прежде всего выдвинул в поэзии Пушкина? Не вдохновенную ясность поэтического переживания бытия, не исключительную яркость и гармоничность душевного движения, даже не глубоко христианский пафос его воззрения на мир и человека и т. д., и т. д. Нет, по мнению Достоевского, величие Пушкина основывается на том, что он подметил и творчески воплотил, утверждая тем самосознание общества, во-первых, тип русского «скитальца»; во-вторых, положительный русский тип великой моральной красоты и, в-третьих, как никто другой обладал чисто русской национальной способностью «полнейшего перевоплощения в гении чужих наций», являясь как бы наглядным доказательством общечеловечности русского народа и возможности для него провозгласить некогда свое особое общечеловечески значимое новое слово. Строго говоря, эта замечательная, как *credo*, речь едва ли может быть признана характеристикой пушкинской поэзии в ее вечном значении и ценности; в ней гораздо больше самого Достоевского, нежели Пушкина, и она, конечно, была событием не потому, что блестяще формулировала ряд наболевших вопросов общественной мысли того времени.

Как бы там ни было, но в этой долго обдумывавшейся, до конца проработанной речи главной заслугой Пушкина было выставлено создание ряда художественных «типов», не фантастических, но глубоко правдивых и реальных. С этим же критерием Достоевский подходит и к другим писателям, как современным, так и творившим в иные времена. В этом плане оценивает он Гоголя, Тургенева, Толстого и — что важнее всего — самого себя.

Упорно называя себя реалистом, он настойчиво подчеркивает, что его герой не простая художественная выдумка, не поэтические фантомы, но подлинная действительность. <...>

Не будем входить в принципиальную оценку этой точки зрения, как методологической предпосылки литературной критики. Нет никакого сомнения, что в свете современной эстетики она окажется совершенно неудовлетворительной, но в данном случае это не играет никакой роли. Нам важно здесь другое.

Если писатель в поэтическом отражении действительно существующих характеров усматривает одну из основных задач поэтического творчества вообще, а романиста в особенности; если он не устает называть себя реалистом, изображающим в своих романах и повестях «исконную, подлинную» действительность, типические характеры, подмеченные, открытые им в реальной жизни; если, далее, его друзья свидетельствуют о его страстном увлечении, как поэта, событиями и интересами текущего момента, а его постоянные отходы из сфер

художественного творчества в чистую публицистику подтверждают эти показания, тогда критик не может не верить заявлениям поэта и обязан поставить вопрос, какую же действительность он изображает, что он видит, или, точнее говоря, прозревает в злободневных явлениях жизни и как преображает все это в своих творениях.

Ответить на такой вопрос относительно Достоевского довольно трудно. Его странные романы с сложно построенными интригами, его причудливые герои, совершающие нелепые, внешне невероятные деяния на фоне какой-то фантастической жизни в какой-то фантастической обстановке, — все это трудно связывается с нашим обычным пониманием «реального» быта, действительного характера и т. д. Достоевский — реалист, Достоевский и действительность — такие сопоставления с трудом укладываются в нашем сознании. Достоевский и сам понимал всю сложность этой проблемы и постоянно оговаривался. Да, он реалист, но «реалист в высшем смысле этого слова». <...>

Таким образом, причисляя себя к реалистам, он на мгновение как бы сближает себя с реалистической школой, но только затем, чтобы тотчас снова разойтись с нею, резко противопоставить свое понимание действительности и реализма традиционно-школьному. И он не менее напряженно, чем другие, следит за событиями дня, и он предан минуте и видит свою задачу в художественном отражении действительности. Но эта действительность у него совсем особая. Строго говоря, то, что представители традиционной точки зрения называют действительностью, только ее внешняя оболочка: их реализм мелко плавает. А он стремится добраться до самой сущности действительности, стремится, проникнув «в глубину души человеческой», найти и описать «человека в человеке», выявить сердцевинное ядро жизни, ее вечные и реальные основы и двигатели. Ведь «вся действительность еще не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного слова» (11; 237). И при этом оказывается, что его идеализм и есть «подлинный реализм», т. е. идеальное оказывается реальным, фантастическое обыденного воззрения — «исконной» действительностью, а обыденно-действительное — случайным и почти призрачным.

Иными словами, служа минуте и всецело отдаваясь действительности, Достоевский воспринимает эту последнюю в совершенно особом плане, который — и он сам отлично это сознавал — поверхностный взгляд легко может счесть за чистую фантазию.

Каков же этот план, каковы его организующие принципы? Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо решить другой: что именно по преимуществу воспринимается Достоевским из действительности. Ведь уже а priori ясно, что, как бы ни был он предан интересам обще-

ственной жизни в самом широком смысле слова, он — как художник — не мог охватить ее всю целиком; были, конечно, группы фактов, на которых он останавливался с особым вниманием, которые особенно привлекали его творческий интерес и играли преобладающую роль в материале его творчества. В пользу такого предположения говорят не только редкие особенности его общего мировоззрения и художественной индивидуальности, для которых далеко не все было понятно и доступно в жизни, но и своеобразная эмоциональная однотонность его героев. Все они производят впечатление близкой родственности между собой, объединены принадлежностью к одному и тому же классу социально-психологических явлений. Очевидно, что из необозримого количества жизненных фактов Достоевский выбирал или, лучше сказать, подбирал отдельные, которым он придавал совсем особое значение, как объектам размышления и творчества. Он не только по-своему понимал *сущность* действительности, но еще вылавливал из этой действительности какие-то своеобразные, специфически окрашенные явления, ставя своей задачей их философское и художественное использование. И вопрос о том, каковы именно эти факты и почему они обладали такой исключительной ценностью в глазах Достоевского, должен быть разрешен прежде всех остальных,

Одной из основных предпосылок всего мировоззрения Достоевского было убеждение в глубокой оторванности нашей интеллигенции, т. е., образованной и правящей или стремящейся править части населения России, от русского народа, от органически развивающейся, насыщенной исторической традицией духовной жизни народной стихии. Мысль эта развивалась и славянофилами, которые пришли к ней, однако, иным путем: путем разочарования в Западе, превознесения всего славянского и полемического противопоставления себя «западникам». Для Достоевского же основой этого убеждения было не славянофильское разочарование в западной культуре и не полемические настроения: для него это была истина, добытая в тяжком опыте, дорого оплаченная муками полнейшей отъединенности на каторге и в последующие годы пребывания в сибирском захолустье простым рядовым*. В этой краткой формуле, столь банальной в настоящее время, — вся история его жизни: и беззаветное юношеское увлечение последним словом западной мысли, и страшная кара за него в сознании сурового осуждения народом — тогдашним народом — его, отщепенца, и позднейший мучительный, болезненно-напряженный поиск новой веры, которая привела бы его к решению «проклятых вопросов» индивидуальной

* Достоевский Ф. М. Письмо к брату М. М. Достоевскому от 22.02.1854 г. из Омска (28 (1); 166–174).

жизни по народной правде и народному разуму, к слиянию с народом, с «почвой», с «землей».

И в плане этих страстных исканий он и пытается созерцать и осмысливать бурную и тревожную жизнь русского общества в 60-х и 70-х годах прошлого столетия. Для него главный источник всех ее уродливых ненормальностей, ее внутренней нескладности и нелепицы — в оторванности интеллигенции от народа. В этом «самая большая язва» составившегося у нас после великой петровской реформы общества. И величайшая заслуга Пушкина, его громадного ума и гения, как раз и заключается в том, что «его искусному диагнозу мы обязаны обозначением и распознаванием *болезни нашей*; он же дал и великую надежду, что болезнь эта *не смертельна* и что русское общество может быть излечено, может вновь обновиться и воскреснуть, если присоединится к правде народной».

Пушкин первый «отметил и выпукло поставил перед нами *отрицательный тип наш*, человека *беспокоящегося и непримиряющегося*, в родную почву и в родные силы не верующего, Россию и себя самого (т.е. свое же общество, свой же собственный интеллигентный слой) отрицающего, делать с другими нежелающего и искренно страдающего». «Алеко и Онегин породили потом множество себе подобных в нашей литературе. За ними выступили Печорины, Чичиковы, Рудины и Лаврецкие, Болконские» (26; 129–130 (курсив наш. — Б. Э.)) и целое племя несчастных скитальцев в родной земле — «изгнанников на родине», ее презирающих и ненавидящих, разбросанных и обособленных, объединенных лишь своим «чужестранством и чужезычием»*.

Первоначально это «случайное племя» не играло существенной роли в определении основных черт русского общественного сознания: его представители «почти всегда кончали тем, что с успехом примыкали впоследствии к нашему высшему культурному слою и сливались с ним в одно целое»**. Но постепенно болезнь прогрессировала, а вместе с тем чрезвычайно увеличивалось число этих домашних чужестранцев, с одной стороны, и неукоснительно совершалось разложение самого высшего культурного слоя — с другой. Так что в той общественной деятельности, которую имел перед глазами вернувшийся из Сибири

* Из писем 20-х годов П. А. Вяземского: «Русский патриотизм может заключаться в одной ненависти к России, такой, как она нам представляется... Любовь к России, заключающаяся в желании жить в России, есть химера, недостойная возвышенного человека... Мы все изгнанники на родине... Мы все прожили кое-как, клочками, урывками: нет общего центра. Посмотреть в других землях, в другие времена все были лучи одного светлого круга...» (Остафьевский архив князей Вяземских: в 5 т. СПб., 1899. Т. 3. С. 705, 717).

** Заключение «Подростка» (13; 453).

Достоевский, он мог уже отчетливо различить две определенные общественные группы: вымирающий высший класс и оторванную от народа интеллигенцию. И эти две группы активных носителей общественной идеологии противопоставлялись для него до такой степени, что и сама «действительность», как предмет художественно-словесного творчества, раскалывалась на две различные сферы*. Писатель мог выступать или как историк «средне-высшего нашего дворянского круга», или же как истолкователь тревожной и нескладной жизни «случайного племени», постепенно вытесняющего «благообразный» класс с общественной арены. Большинство русских беллетристов избрало первый путь. И это совершенно понятно. <...> Но если этот слой русского общества своею культурной стильностью и представлял большие преимущества для художественного изображения, то в нем скрывались и такие черты, которые делали увлечение им со стороны художника довольно опасным.

Дело в том, что этот высший класс уже вымирал. «Уже не сор пристает к высшему слою людей, — замечает тот же резонер из романа “Подросток”, — а, напротив, от красивого типа отрываются с веселой торопливостью комки и сбиваются и одну кучу с беспорядкующими и завидующими» (13, 454). В 70-е годы прошлого века завершённые формы быта уже отходят в прошлое, и художник, рисующий классические образцы «красивого типа» и «стильной жизни», оказывается не истолкователем современности, а «историком». Его творчество уже нисколько «не служит минуте», и он неизбежно должен уйти от злободневной действительности. <...>

Мы знаем, кого по преимуществу называл Достоевский историками средне-высшего круга, но мы можем, не колеблясь, ответить и на последние его вопросы. Художником, осветившим значительную часть этого хаоса, во многом определившим и выразившим законы процесса нашего разложения и незримого, но несомненного возрождения, был он сам, сознательно сделавшийся историком «случайного племени», жизнь и грядущие судьбы которого он изобразил с таким пророческим проникновением. И, конечно, глубоко личным чувством исполнены слова, которые он вложил в уста тому же подставному лицу в финале «Подростка»: «Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из “случайного семейства”», «Работа неблагодар-

* В дальнейшем изложении мы позволяем себе отождествлять взгляды, высказанные Никодем Семеновичем в «Подростке» (см.: *Гроссман Л.* Библиотека Достоевского С. 13–85) с взглядами самого Достоевского, так как через год после напечатания «Подростка» он развивает их уже от своего имени в «Дневнике писателя» за 1877 г. почти в тех же выражениях.

ная и без красивых форм. Да и типы эти, во всяком случае, — дело текущее, а потому и не могут быть художественно-законченными. Возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры. Во всяком случае, предстояло бы слишком много угадывать. Но что делать, однако же, писателю, не желающему писать в одном лишь историческом роде и одержимому тоской по текущему. Угадывать и... ошибаться» (13; 455).

В этой замечательной по исключительной сознательности самооценке дана полная характеристика художественного творчества Достоевского. Здесь отмечена его страстная «тоска по текущему»; здесь указан центральный объект его художественных интересов и существенные особенности главных образов его романов — нередкая преувеличенность и эстетическая незавершенность, вытекающая из их объективной невыявленности; и здесь же, наконец, подчеркнута необходимость дара проникновенного угадывания для изображения «подспудной действительности».

III

Достоевский — историк «случайного племени». Теперь становится понятно, какой круг фактов общественной жизни представляет для него наибольший интерес. В своих романах он изображает духовную жизнь интеллигенции в аспекте оторванности ее от народа и почвы. Именно момент отпада, обособления от народно-культурной традиции особенно привлекает его внимание. С этой точки зрения он уже с самого начала отвлекается от конкретной действительности. «Обыденное» — черты быта, устойчивого обряда, всегда имеющиеся налицо в жизни любой общественной группы, представляются ему лишенными существенного значения. Напротив, это обыденное, быть может, и есть «призрачное», ибо оно только прикрывает сложные процессы «обособления» и «отъединения», составляющие пока что внутреннее зерно духовного развития русского общества. Для характеристики интеллигенции быт, обыденность жизненного обряда — величина почти мнимая; и Достоевский с лихорадочным вниманием следит, как «с веселой торопливостью отрываются от красивого типа куски и комки и сбиваются в одну кучу с беспорядкующими и завистливыми», как постепенно рвутся нити культурных традиций, как просвещенное сознание освобождается от всех «предрассуждений» исторически сложившегося быта и, ниспровергая один за другим все авторитеты, остается, наконец, наедине с самим с собой, провозглашая себя единственным законодателем, чтобы в следующий момент разрушить себя же за неимением других объектов ниспровержения.

Но весь этот хаос шевелится там, внутри; во внешней общественной жизни проявляется, конечно, более порядливо: жизнь всегда хотя бы в известной мере ритмична; без повторяющегося, без устойчивого она вообще не может оформиться в реальность. Да к тому же русская жизнь была зашнурована крепкими шнурками государственно-административной опеки, так что о том, что происходит в «подспудной действительности», можно было судить лишь по отдельным фактам. Эти факты и собирает Достоевский, стараясь по ним составить представление о тех большею частью разрушительных процессах, которые протекают под покровом обыденности в недрах интеллигентного общества. Угадывая, иногда преувеличивая, но редко ошибаясь, он воссоздает по этим отрывочным данным с помощью гениальной диалектики яркие картины жизни оторванной от культурной традиции личности, изображая ее обособленной — в сознательном отвлечении от конкретного бытового плана.

И совершенно естественно, что при таком исходном задании художественное изображение характера — живой индивидуальности будет конструироваться по совершенно особым формам. Основная доминанта образной характеристики в этом случае будет иной, нежели при изображении «благообразного» типа на фоне бытовой обстановки: эмоциональная и волевая устремленность сознания определяется иным центральным моментом. <...> Само собой понятно, что в этом случае предание и быт не могут дать конструктивного центра. <...> В сознании, оторванном от культурной почвы, *мысль, мечта, идея* получают исключительно выдающееся влияние. И замечательно, что именно в таком сознании возникает чрезвычайное множество соблазнительных идей. Оно и понятно: «обособляясь и уединяясь, всякий хочет выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное. Всякий откладывает все, что прежде было общего в мыслях и чувствах, и начинает с своих собственных мыслей и чувств, всякому хочется начать сначала. Разрывают прежние связи без сожаления, и каждый действует сам по себе и тем только и утешается» (22; 80).

И эти выдуманнные «идеи», эти мечты, «фантазии», «фантазийки» приобретают ужасающую власть над личностью. В процессе обособления все «незыблемое и бесспорное», все «крепкие, выжитые формы» постепенно размягчаются и расплываются, и в этой расхлябанной аморфной среде острая и твердая мысль легко завоевывает безграничное господство. Она уже не встречает отпора со стороны освященных преданием «правил», «долга и чести», перед критикой которых останавливалась раньше в смущении. Теперь ее имманентному развитию и — главное — ее превращению из простой мысли в «идею», т. е. норму, определяющую волевое побуждение, не поставлено никаких пределов.

Представитель случайного племени оказывается в конце концов сполна подчиненным своей идее. «“Идея” вдруг падает у нас на человека, как огромный камень, и придавливает его наполовину — и вот он под ним корчится, а освободиться не умеет. Иной соглашается жить и придавленный, а другой не согласен и убивает себя...» (23; 24) <...>.

Здесь дана новая доминанта для художественной реконструкции характера: основным моментом, которым определяются и по которому ориентируются индивидуальные особенности личности, является центральная идея, поразившая ее ум и воображение. И достаточно беглого просмотра главнейших героев Достоевского, начиная с Раскольникова (и даже раньше), чтобы убедиться в справедливости этого утверждения. Тот несчастный герой из случайного семейства, которого он изображает, всегда — «человек идеи». <...> Конечно, среди них наблюдается бесконечное число градаций самого типа, и по преимуществу в зависимости от значения и величия идеи. Здесь есть и подлинные трагические герои, вроде Ивана Карамазова, и крошечные «люди от бумажки», «лакеи мысли», вышедшие на улицу. Но у всех мысль — хорошая или дурная — непременно «воплощается, переходит в натуру».

Да так и должно быть, если признать прогноз Достоевского правильным. Ведь причину страшной болезни, придавшей интеллигенции черты «случайного семейства», — ее «обособленность», оторванность от народа следует искать в чрезмерном увлечении Западом. Стремясь к максимальному усвоению западноевропейского просвещения, русский человек уже тем самым отрывался от своей родной культуры. Но в то же время ничего «бесспорного и неизблемого», из выработанного на Западе, никаких крепких «выжитых форм», ни освященных преданием правил и норм воспринять, впитать в себя, он не был в состоянии. Все это — традиции и обряд исторически сложившегося культурного бытия — никогда не переменится: оно создается, выживается в непрерывном культурном творчестве, где процесс индивидуального формирования личности в значительной мере повторяет и отражается процесс становления данной национальной культуры вообще. Усваивается в процессе заимствования по преимуществу система просвещения, идеологический аспект культурного миропереживания.

Главное ядро перенимаемого образуют труды идей и отвлеченных принципов. До конца международен только один силлогизм, застывающая в дискурсивной ограниченности мысль. Ее-то легче всего и схватывает воспринимающее сознание.

Приблизительно так рисуется Достоевскому духовный генезис его главного героя. С одной стороны, отрешающееся от родной почвы, а потому расшатанное в своих устоях, беспомощное против мысли со-

знание, с другой стороны, сама эта мысль, уверенная в себе, сильная не только железной последовательностью своего логического развития, но и авторитетом западного происхождения, мысль, переходящая в мечту, в своеобразную «идею — силу». И это расхлябанное сознание представляет весьма благоприятную среду для буйного разрастания этой мысли: здесь она культивируется совершенно беспрепятственно и беспощадно разрушает традиционные правила и нормы, бесцеремонно занимая их место; беря на себя их функции и становясь полновластной хозяйкой личности.

Конечно, такое переобременение себя властью, а вместе и обязанностями, не проходит для мысли безнаказанно. Вынужденная нередко выполнять чужую работу повседневного обихода сознания, идея легко может разменяться, измельчать, оказаться приниженной; отданная за отсутствием выжитых форм и традиционных правил во власть мелким нуждам эмпирии, она зачастую уродуется и усекается по тесным размерам прокрустова ложа действительности. Всякого рода рахметовщина; глубокомысленные размышления над апельсином и тому подобная принципиальность в выеденном яйце, до которой еще недавно была большой охотницей русская интеллигенция, представляет яркий пример такого истязания идей, ее уродования и принижения. Но все же эти темные стороны власти не мешают идее пышно расцвести в густом, расхлябанном сознании, переживая такие превращения и вступая в такие комбинации с другими идеями, о которых она и думать не смела, двигаясь в шорах твердой культурной традиции. В этом смысле, проживая в уме личности, лишенной наследства, идея приносит воистину неожиданные плоды и рождает целые диалектические системы, невиданные среди мыслителей «благообразного типа».

IV

Господство идеи-силы над сознанием — эта черта казалась Достоевскому особенно характерной для духовной жизни представителя «случайного племени». Именно в ней он искал конструктивного центра, доминанты, при изображении оторванного от почвы интеллигента, главного действующего лица, как современной ему общественности, так и его особыми задачами в деле художественного истолкования занимавших его явлений текущей действительности.

Чтобы реконструировать в художественном образе характер, определяемый в своих основных особенностях развитием идеи, прежде всего надо установить, как влияет та или иная идея на формирование человеческого сознания; чтобы дать картину жизни целой общественной группы, отдельные представители которой подчинены власти идеи,

надо выяснить, как развивается и какие формы приобретает эта идея в своем социальном бытии.

Проблема *жизни идеи* получает первенствующее значение для художника, поставившего себе такие задачи, и он незаметно привыкает все свои наблюдения над жизнью отдельных лиц и всего общества вести именно в этом плане. Нечувствительно для себя самого он становится «певцом» идеи, «историографом» ее земного бытия в индивидуальном и социальном сознании. Он следит за тем, как постепенно разрастается она, попавши в благоприятную среду оторванного от культурной традиции сознания, какие причудливые формы она подчас получает, как скрещивается с другими идеями, как влияет на жизнь чувства, эмоций и волевых влечений. Он наблюдает, как деформирует и калечит она сознание, как нередко совершенно опустошает его, как, развиваясь по имманентным законам своего становления, не сдерживаемая никакими непререкаемыми, устойчивыми правилами, она развертывается до конца, до самых последних крайних выводов, превращает их в практические нормы и тут же запутывается среди собственных внутренних противоречий и тех трагических коллизий воли и чувства, которые она сама вызвала. Он не теряет ее из вида и тогда, когда, обессиленная, разлагающаяся, она приходит к самоотрицанию, к утонченной иронии над собой и, наконец, гибнет в изуродованном, испепеленном ею сознании, увлекая и его навстречу смерти.

Для такого поэта идея не есть какая-то отвлеченная логическая схема. Она почти что живое существо, которое обитает в человеческом сознании, — существо по большей части властолюбивое и жестокое в неумолимой последовательности своего самоутверждения, в безудержном стремлении к подчинению себе всей иррациональной жизни духа. Прирученная и обузданная долгой культурой, которая противопоставляет ей иррационально создаваемые ценности, она легко дичает в сознании, освобожденном от традиций, и тогда становится крайне опасной и свирепой разрушительницей духовной жизни.

Так именно и понимал идею Достоевский. Она рисовалась его воображению каким-то чудесным «духом, одаренным умом и волей», поселяющимся и человеке и по-своему перекраивающим весь его духовный облик. Достоевский постоянно говорит о том, как «сильные» идеи обрушиваются на людей и придавливают, уродуют их, словно огромные камни, как *бродят* идеи в обществе, *выходят* на улицу, кочуют из души в душу.

«Идеи летают в воздухе, — говорит он, — но непременно по законам; идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым; идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, забота или тоска, доступная лишь

высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни о чем не заботившемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием». И наблюдать эту своеобразную жизнь идей в «нашем фантастическом обществе», следить за распространением, угадывать их будущую судьбу, — составляло одну на главных его задач. Ведь именно это незримое становление идей в общественном сознании, их разрушительное влияние на сохранившиеся еще культурные традиции, их победоносное шествие в опустошенных душах интеллигентов и является той «подспудной действительностью», которую Достоевский противопоставлял, как подлинную реальность, обыденному и повседневному. За этим обыденным, сохранившимся по закону исторической инерции, он прозревал бурное движение бесчисленных идей, занесенных с Запада и обретших в расшатанном интеллигентском сознании благодатную почву для своего полнейшего развития и торжества. Здесь, по его мнению, надо было искать решения всех странных загадок русской общественной жизни и указаний на будущее. И он жадно внимал всем доносившимся оттуда, из темных глубин бытия звукам неясных речей, зорко следил за каждым всплывавшим на поверхность жизни причудливым фактом («случаем»), стремясь по ним постичь совершающееся по ту сторону обыденного.

Теперь становится понятным его противопоставление своего «идеализма» «ихнему реализму». Их реализм, базирующийся на повседневном, мелко плавает; а он, со своим идеализмом, проникает в самую суть совершающегося, выявляет внутренние пружины общественных движений. Явный образ общественности во многом случаен; за ним прорезается иной — тайный ее лик, определяемый неуставной разрушительной работой становящихся идей. Эти идеи медленно подтачивают здание традиционной культуры: оно еще стоит, но уже откалываются от красивого целого и с торопливой веселостью летят вниз их отдельные безобразные куски, уже трещины покрывают стены, странные шумы и шорохи нарушают благопристойную тишину огромных покоев, повсюду сквозь искусную декорровку проступают зловещие звуки, жить становится тревожно и жутко. А несоответственные идеи ползут и ползут, взбираются на чердаки, заползают в подвалы, проникают и в парадные гостиные. Петровский посев на неподготовленном русском сознании дает обильные плоды.

Изобразить этот ход идей в фантастическом русском обществе, показать, какие характеры они формировали на разных ступенях своего становления и какие тенденции и формы общественных движений ими предопределялись — было основной задачей Достоевского, и для этого ему нужна была как журнальная, философско-публицистическая дея-

тельность, так и художественное творчество. Там, в статьях, обдумывая газетные вести и журнальные толки, он уяснял себе подлинно-реальный смысл повседневных явлений, здесь — в романе — выявленная подспудная действительность находила свое художественное отражение в циклах причудливых образов и поэтических построений.

Достоевский изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но *романы об идее*. Подобно тому как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый род романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван *идеологическим**. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова; он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея.

Более того, нет никакого сомнения, что общие формы *религиозно-философского* мышления Достоевского в значительной степени обусловливались запросами художественного творчества. Его мысль очень редко направлена к отвлеченному доказательству какого-нибудь тезиса. Он не доказывает идеи в своих *религиозно-философских* построениях, но в большинстве случаев только показывает, демонстрирует ее во всех ее последствиях. В этом отношении очень характерна его постановка «главного вопроса, которым он мучился сознательно и бессознательно всю свою жизнь — существования божия». Поскольку можно судить по наличному материалу, богословские попытки доказательства бытия божия мало его занимали. Его путь был иной; он брал человеческое сознание с идеей бога и показывал, какие типы сознания, какие характеры формирует вера на разных ступенях своего самоутверждения; он противопоставлял такому сознанию сознание скептика и следил за всеми его превращениями, вплоть до полного самоотрицания.

* История этой особой формы романа, начатки которого на русской почве можно видеть в произведениях Герцена и Чернышевского, имеет огромное значение для понимания современных судеб этого жанра в произведениях Сологуба, Белого, Гамсуна и др.

Идея позитивистического общества, как бы говорил он, смотрите же, вот какие изменения порождает она в сознании, как его деформирует и перерабатывает. Идея этического детерминизма — полюбуйте на ее результаты: вот что происходит с душой, в которой она поселилась. И все это — не мои выдумки, не фантазии мои — ведь я художник-реалист, но сама действительность, подлинная, исконная, а не та внешняя и призрачная, которую под видом обыденного изображают мелко плавающие представители традиционной реалистической школы. И так везде и всегда; он мало заботился о логическом обосновании и оправдании идеи: он только показывал, как она в своем диалектическом развитии влияет на формирование различных типов сознания и к чему приводит как практическая норма.

Этот подход к анализу идеи характерен именно для художника. Он мучается не отвлеченной, теоретической проблемой, но возникающим перед ним видением идеи, как живой силы в живом сознании. И этот реальный лик идеи способен не менее сильно поражать чувство созерцающего, чем любая формула. Он то привлекает к себе художника, то отталкивает его от себя, пробуждает в нем то ненависть и отвращение, то умиление и восторг.

Таким художником и был Достоевский. Движимый тоской по текущей действительности, его взор отворачивался от прошлого; в предстоящей же ему общественности он мог созерцать только жизнь случайного племени, подспудную основу которой составляло непрерывное, самодовлеющее становление занесенных с Запада идей. Эту-то жизнь идей как подлинную реальность и созерцал, то пугаясь и ненавидя, то умиляясь, гениальный писатель.

В итоге система его романов образует своеобразную художественную «феноменологию духа» русской интеллигенции. Его величественная эпопея захватывает основные типы интеллигентского сознания и рисует грандиозную картину их постепенной внутренней закономерной эволюции, а чтобы дать такое изображение развития идей в определенном ими сознании, нужно было не только обладать способностью наблюдения и психологического анализа, но и даром мощной диалектики.

Конечно, эта феноменология интеллигентского духа дана в романах Достоевского без строгой последовательности частей, нередко в отрывках и намеках, но все же его вечно убегающая вперед мысль, его бурное торопливое творчество успели охватить и поэтически отразить целый цикл идей, образующих единое и стройное целое. Но именно потому, что Достоевский всегда изображает идею в акте ее становления, внутренняя связь и закономерная последовательность отдельных частей этого целого могут быть раскрыты только диалектически, что

невозможно иначе как в плане максимально отвлеченного мышления поставленных проблем. Чтобы понять строгое единство творческого «пути» Достоевского, чтобы осознать весь цикл его романов как систему восходящей мысли, необходимо при анализе идейного содержания его произведений рассматривать все частные вопросы в их наиболее общей форме. Только тогда становится ясным, через какие пути ада он прошел, следуя становящейся идее, и где видел исход из подполья. Этим определяется весь дальнейший ход предлежащего исследования. Прежде всего мы должны диалектически вскрыть и связать основные идеи его романов, а затем уже дать более подробный анализ логической конструкции к жажде из них, как центральной художественной темы.

V

Уже внешний анализ произведений Достоевского приводит к выводу, что три понятия играют в них особо заметную роль. Два из этих понятий начинают часто встречаться в его прозе, как публицистической, так и художественной, с самого возвращения его из Сибири, а третье появляется несколько позднее и постепенно оттесняет на задний план два первые. Понятия эти: *среда, почва, земля*.

Все они имеют чисто философское значение: они служат к определению внешнего мира, той стихии «не я», которая переживается сознанием, как некая данность, чуждая ему и утверждающаяся по своим собственным имманентным законам. Но, относясь к одному и тому же объекту: внешнему миру, они определяют его в трех разных аспектах или — если угодно — трех разных сферах бытия.

Первое понятие: *среда* определяет внешний мир, и прежде всего социальную стихию, как механически связанный ряд строго необходимых причин и следствий, где каждое последующее событие целиком предопределено предшествующим и где каждое проявление жизни, каждая индивидуальная форма, каждый акт жизненной воли — не что иное, как естественный продукт объективно данных условий. Это царство железной необходимости, где нет свободы и где поэтому все подлежит лишь объяснению, но не оценке.

Второе понятие: *почва* рассматривает социальную стихию, как систему творчески развивающегося народного духа. Это — вся совокупность органически создаваемой народной культуры со всеми противоречивыми стремлениями добра и зла, с ее неожиданными отклонениями в сторону и жуткими провалами, с ее косноязычной мудростью и диким изуверством. Эта загадочная, вечно подвижная стихия характеризуется прежде всего могучей волей к жизни, волей первоначально темной, бессознательной и потому нередко страшной

и безобразной («темной силой Карамазовской»), но, в конце концов, духовно просветлевающей и обретающей правду. Рассматривая в разрезе в каждый отдельный момент своего самоутверждения, она дает картину беспорядочного брожения сплетающихся между собою, но нередко враждебных друг другу творческих сил, страстей и влечений — картину непрерывной борьбы различных жизненных начал; рассматриваемая в историческом плане, она является мощным источником созидания объективных ценностей. Это — царство становящегося духа, где еще нет обретения полной свободы, но есть глубокая тоска по ней, как по бескорыстному преклонению перед высшим, и где поэтому вопрос о ценности уже составлен.

И, наконец, третье понятие: *земля* — одно из самых глубоких, какие мы только находим у Достоевского. Это — та земля, которая от детей не рознится (23; 95), та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить Алеша Карамазов, все — вся природа и люди, и звери, и птицы — тот прекрасный сад, который возрастил господь, взяв семена из миров и посеяв на сей земле.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы... Это третье царство — царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья,

Именно в этих трех планах и мыслился Достоевским внешний мир,

И характерно, что отношение главных героев Достоевского к внешнему миру определяется в самом ходе действия романа не бытовой традицией, не принадлежностью к той или иной социальной группе, что так явственно проступает у Толстого или Тургенева, но переживанием этого мира в одном из вышеуказанных планов. Сословие, быт, социальное положение для них случайны и внутренне не необходимы. Принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его идеологического отношения к миру. Подобно тому как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей — сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля в зависимости от того, в каком плане созерцается все это главными действующими лицами. Благодаря этому возникает та многоплановость действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит

к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах <...>. И это совершенно понятно в романе идеологического типа. Там, где изображение героя определяется идеологическим моментом, по этому же принципу должна конструироваться и окружающая его действительность. Одна и та же идея создает и личность, и обступающий ее мир, и если по отношению к созданию характера перед художником ставится задача установить, какие особенности отличают сознание, пораженное данной идеей, то по отношению к изображению мира «не я» ему предстоит разрешить вопрос, каким будет лик «не я», переживаемого в данном философском плане.

Но если внешний мир изображается в художественном произведении прежде всего согласно формам его переживания, то трем основным формам его изображения должны соответствовать три основных типа идеологии, три основных формы самосознания личности. Среде, земле, почве естественно противопоставляются три различные состояния сознания.

Там, где мир «не я» целиком переживается как механический ряд причин и следствий, где нет ничего, кроме закона железной необходимости последования, там личность не может найти вне себя никакой абсолютной ценности, служению которой она должна бескорыстно отдаваться. В итоге возникает тип до конца скептического сознания — «эвклидовского ума», пытающегося развить систему мировоззрения, не опираясь на трансцендентно обоснованные нормы...

Совершенно иной тип сознания предполагает переживание внешнего мира как почвы. Чтобы так раскрылся для личности обступающий ее мир социальной стихии, необходимо, чтобы и сама личность, сознательно или бессознательно, была причастницей универсального процесса творческого становления народного духа. А это возможно лишь в том случае, если в определении «назначения личности» вопрос об удовлетворении себялюбивых влечений чувственного «я» отойдет на задний план. Между тем пока личность не достигает истинных форм самосознания и созерцания, единственным орудием против притязаний упрямого себялюбия является сила становящейся страсти. Ибо страсть тем и характеризуется, что, зарождаясь в еще непросветленном сознании, она знаменует начинающееся освобождение личности из оков чувственного «я». Страсть никогда не заботится об удовлетворении себялюбия, напротив, развертываясь до конца, она неизбежно приносит чувственное «я» в жертву тому, на что она направлена, повергает его к подножию своего кумира. Поэтому развитие страсти всегда содержит в себе два момента: отказ от чувственного «я» и утверждение своего объекта, как абсолютной ценности, властно призывающей лич-

ность к бескорыстному подвигу. В этом смысле подлинная, могучая и свободная страсть есть, безусловно, творческий процесс.

Таким образом, перед мировоззрением, ориентирующимся на проблему страсти, неизбежно возникает два вопроса, без разрешения которых оно не может достигнуть никакого объединения отдельных принципов и тенденций. Вопросы эти — первый о путях освобождения личности из плена себялюбивой чувственности и второй об утверждении ценности объективного порядка. В силу этого строго причинное истолкование мира оказывается здесь уже недостаточным: стремясь к осознанию страсти, личность должна искать становящихся ценностей за пределами себя самой и именно под этим углом зрения склонна рассматривать непосредственно окружающую ее действительность. Именно ей, смущенной и растерянной, беспомощной перед уносящей ее в неизвестное вольной страстью, и раскрывается мир, как стихия еще темной загадочной творческой воли, направленной к утверждению ценностей, как конечной цели своих безудержных порывов к безысходным исканиям. Послушная таинственным зовам могучих влечений, она сходит с мертвой точки чувственного самоопределения, и тогда перед ней возникает новый лик мира, освобожденного от цепей причинной обусловленности, — царство мятущегося, раздираемого противоречиями, еще непросветленного, но неизменно стремящегося вперед духа.

А вместе с тем в этом пораженном страстью сознании неизбежно возникает глубокая тяга к слиянию с темной народной стихией. Личность смутно чувствует, что, предоставленной исключительно собственным силам, ей никогда не удастся поставить подлинно неколебимые ценности перед владеющим ею влечением, ибо такая задача исполнима только для неисчерпаемой творческой мощи народного духа. Стремясь к творческому оформлению взмывающей в ней волны страсти, личность естественно ищет себе опоры в творческих достижениях, в культурном опыте ролевой истории. И в этих попытках приобщиться к органической жизни своего народа, постичь сокровенную сущность его сознания она научается постепенно прозревать в окружающем свою исконную родную почву...

Здесь-то и нужно искать разъяснения тому факту, что проблема «почвенности» постоянно приводила Достоевского в его художественных построениях к вопросу об идеологическом оформлении страсти: о мировоззрении, опирающемся на переживания действительности в плане мощных сверхличного типа влечений. Именно этим объясняется тот своеобразный сдвиг в понимании слова «почва», который мы наблюдаем, переходя от публицистических произведений Достоевского к его романам: в теоретических рассуждениях его определение этого по-

нятия почти не отличалось от общепринятого в литературных кружках, но как только он подходил к художественному изображению почвенной идеологии в живом сознании, проблема чрезвычайно усложнялась, и основное понятие незаметно эволюционировало, приобретая новые признаки и новый динамический характер.

И, наконец, понятию «земля» соответствует сознание, обретшее на путях долгих испытаний дар подлинной свободы, т.е. живого познания и созерцания. Такое сознание управляется уже не «эвклидовым умом» и субъективными чувственными влечениями и не сверхличной страстью, но непоколебимыми нормами иного порядка. И здесь — как в своем высшем синтезе — находит свой предел диалектическое становление духа...

VI

Таким образом, мы находим у Достоевского как бы три ответа на наиболее общий вопрос всякого мировоззрения — вопрос об психическом соотношении «я» и «не я» личности и внешнего мира: первый, где поток бытия признается абсолютно причинным, а личность в каждом своем деянии причинно-обусловленной средой; второй, где воля личность подчинена сверхличной телеологически самоопределяющейся страсти, а среда представляется стихией творчески утверждающего ценности духа; и третий, где личность признает себя свободно предающейся познанному абсолюту, а мир — системой ценностей, через него и в нем утвержденной.

Рассматриваемая в отдельности, каждая из этих формул развертывается в стройное мировоззрение, определяющее собой целый план жизни, — рассматриваемые в отношении друг к другу, они представляют отдельные звенья единого ряда диалектического развития духа, отмечая последовательные этапы духовного восхождения личности.

В этом смысле они образуют *единый* путь, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И нетрудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского.

Ведь путь этот залег от отрицательного миропереживания к самоопределению личности на основе полного приятия объективной основы жизни. Идеология гедонистического релятивизма, с такой болезненной враждебностью воспринимающаяся Достоевским после разочарования в фурьеризме, преодолевалась здесь целиком. С другой стороны, и та мучительная отчужденность, обособленность от своего народа, которая с такой силой дала о себе знать на каторге, что заставила его говорить о приговоре николаевского суда, как справедливой

каре (!) за измену этому народу, сменялась здесь все большей и большей близостью к народной стихии. А в то же время на этом пути личность ни на минуту не отрывалась от мира, — а, напротив, побеждая отвлечённость «эвклидовского» мировоззрения, медленно подходила к полному оправданию всего мирского. И опять-таки это чрезвычайно характерно для Достоевского. При том первенствующем значении, которое имела для него социальная проблема, отказ от мира, идея затворничества не могли здесь играть роль окончательного решения. Ведь в своих построениях он всегда имел в виду человека, который *должен* остаться в миру, если не со всеми, то с большинством, так что вера должна была не толкать его вон из мирской жизни, а, наоборот, все крепче и крепче привязывать к земле, ее делу, радости и заботе. Полное приятие мира и жизни, по его мнению, было невозможно вне объективно-идеалистических форм переживания бытия, и к такому-то приятию мира он и искал путей. А для этого он должен был, во-первых, исчерпывающе показать, что скептическое сознание неизбежно приходит к неразрешимым противоречиям и — в конце концов — к самым мучительным формам неприятия мира, что, во-вторых, развитие страсти как таковой необходимо катастрофично, и в-третьих, наметить те идеальные типы сознания, в которых и нашло бы свое полное воплощение истинное приятие земного бытия.

Так возникают три основных плана, где протекает все действие его романов. Эти планы диалектически связаны друг с другом, и, хотя в фактической истории творчества они самым причудливым образом переплетаются между собой, но и все же для критики представляется возможным и даже должным в известной мере распутать этот сложный клубок тематических ходов и классифицировать их, как последовательные моменты духовного становления личности, начав с анализа идеологического содержания первого плана.

Сознавая окружающий мир, как причинно обусловленную среду, личность не находит вне себя никаких ценностей, при посредстве которых она могла бы обосновать нормы своего поведения, без чего не может, конечно, обойтись даже «эвклидовский ум». Этих ценностей она должна искать внутри себя самой, в тесном кругу своих собственных влечений и переживаний. А так как все ценности этого рода обязательно переживаются соотносенными к самой личности, то — в конце концов — она сама и то, что она называет своим благом, оказывается единственным основанием для всей системы практической этики.

Но, провозглашая свое эмпирическое благо высшей ценностью и высшим критерием всего совершающегося, личность может себя самое определять двояко. Наиболее естественным и наиболее логичным является, конечно, тот случай, где личность отождествляется

с конкретным чувственным «я», которое служит мерой всех вещей. Если здесь при построении мировоззрения внимание постоянно обращено на проблему удовлетворения чувственных влечений «я», тогда в итоге возникают различные системы эгоизма, разумного и неразумного, умеренного и неумеренного, но всегда чрезвычайно банального. Гораздо интереснее более актуальные типы этого индивидуализма, где центральное место занимают ее вопросы о наслаждении, но проблема безграничного и упорного индивидуального и социального утверждения собственного «я» в непрерывном ряде деяний; при таком подходе полное удовлетворение потребностей и влечений уже не кажется существенным; оно неизменно отодвигается на задний план, уступая место лозунгу: «все позволено».

Обывательское мышление почти всегда переводит эту формулу поверхностным: «поступай, как вздумается, как угодно или даже как тебе нравится». Но такой перевод слишком волен и внешен. В сознании, где эта норма не на службе у стремления к наслаждению, но ценится сама по себе, как выражение абсолютного господства «я» над всем бытием, она звучит не разрешением, но повелением. Она вовсе не говорит человеку: поступай как тебе нравится, но поступай так, чтобы каждое деяние было бы новым шагом к полному самоутверждению твоего «я», выполняй все, что дает ему право воистину сознавать себя мерой всех вещей. И при таких условиях эта формула вовсе не удобное средство оправдания своих темных делишек, но призыв к суровому и тяжкому подвигу.

В сущности только в этой постановке проблема нигилистической этики приобретает серьезный характер. Банальные эгоистические построения не нуждаются в подробном теоретическом рассмотрении: нигилистический пессимизм — их явный и неизбежный финал.

Но здесь проблема глубока и значительна, и именно так и ставит ее Достоевский.

Так возникает первая тема первого плана, плана скептического создания:

Тема русского сверхчеловека.

Ее развивает Достоевский в «Преступлении и наказании», и диалектическое развитие этой темы служит тем стержнем, вокруг которого сжимается вся сюжетная схема. Раскольников не бунтовщик и не богоборец: ему не с кем бороться и не против кого бунтовать. По-настоящему он — один в мире, т. е. хочет быть таким ради утверждения своего «я», и становится им на одну минуту, на один безумный и страшный миг. И Достоевский логически показывает, чем это кончится, исчерпывая здесь и в неистовом мышлении Кириллова всю без остатка проблему отрицательного индивидуализма...

Но в своем исходном самоопределении личность может не отождествлять себя с эмпирически данным собственным «я», но, утверждая себя как ценность, как бы обобщить себя, вынести себя за пределы субъективного круга и объективироваться во внешнем мире. Она может сказать, что подлинную-то ценность составляет не «я», но личность вообще, «человек и гражданин», «другой», «ближний» и проч. и проч. Более того, именно эту абстрактную личность, что свидетельствует о ее хороших задатках, она склонна в большинстве случаев признать мерой всех вещей и заботе о ее благе подчинить все поведение конкретного «я». Как логически обосновывается это подчинение, сказать затруднительно. Подлинная дедукция невозможна; процесс умозаключения совершается, как общее правило, по ядовитой формуле Владимира Соловьева: «человек происходит от обезьяны, следовательно, надо любить своего ближнего». Но как бы то ни было, а этот отрицательный «индивидуализм» наизнанку не только существует, но и является типичным для большинства наших «героических» интеллигентских идеологий, начиная со времени Белинского и даже ранее.

Это тема *эмпирического альтруизма*, так как практическое сознание личности ориентируется здесь около понятия «человека вообще», «другого», как высшего критерия индивидуального поведения. И ее также ставит Достоевский в своих романах, как вторую тему первого плана:

Тема Русского Фауста.

В гениальной «Легенде» и ее окружении нашла свое полное и исчерпывающее выражение великая трагедия этики сострадания, заменившего любовь в сердце, пораженном скептицизмом. В высоком пафосе вдохновенной диалектики раскрывается здесь тот скорбный путь, которым проходит «эвклидовский ум» через признание полной эмпирической свободы другого, через ужасы и костры инквизиции, к неприятию мира и к ненависти к ближнему. Фатальная необходимость такого конца для отрицательного сострадания выявлена здесь с ослепительной ясностью.

Итак, на обоих путях, единственно доступных «эвклидовскому уму», личность неизбежно приходит к неразрешимым противоречиям и гибели. Но этим еще не исчерпываются все возможные темы первого плана. Рядом с ними естественно возникает еще третья тема, в которой находит свое выражение темное предчувствие неизбежности гибели и трагического бессилия «эвклидовского ума». Это тема плача и смеха над самим собой и своей расходящейся с жизнью идеологией:

Тема русского Мефистофеля — нигилистической иронии.

Ощущая недостижимость поставленных себе общих целей, фатальное несовпадение между сущими и должным, личность постепенно уступает в круг двойственного переживания мира: она и верит, и злобно смеется

над своей верой, и стремится вперед и заранее предсказывает свою неудачу. Так возникает двойник — без иронии, символ злобной насмешки. И бесы эти бывают разных калибров. Ведь и в идеалистическом сознании могут быть периоды сомнений и разочарований, рождающие ироническую насмешку. Но здесь человеческий дух вызывающе смеется над воистину высокими и прекрасными ценностями, над стремлениями и переживаниями высшего порядка и, имея таких благодарных противников, остается возвышен и смел и силен. Таков двойник европейского идеализма, высокий пафос гетевского Мефистофеля. Но над чем смеяться нигилизму? Его мир пуст, кругом несвободные, жалкие твари, его цели в конечном итоге ничтожны и мелки. И ирония на лице такого героя расплывается в отвратительную лакейскую усмешку. Ибо нигилистическое сознание вхоже, в конце концов, только в переднюю бытия. Дальше вход для него закрыт, и оно смеется над миром и жизнью, как лакей, знающий своего барина только в уборной и по кухонным сплетням. Так встают из-за героев Раскольникова и Ивана Карамазова их двойники: Свидригайлов и Смердяков, и несутся из темного подполья смрадные сплетни о мире, о жизни, о законченной вечности, с пауками в углах, и раздаётся низкое глумление над великими таинствами любви, познания и смерти. Это даже не свист, а какой-то ядовитый шип эвклидовской иронии, обволакивающей липкой грязью светлый лик совершающегося. И замечательно, что эта форма иронии так же характерна для русского интеллигентского сознания, как и эмпирический альтруизм. Именно этого приживальщика-черта видел томившийся последней тоскою Гоголь, в эту закопченную вечность заглянул перед смертью Салтыков, и из этого подполья выскочила серая Недотыкомка, измельчавший потомок ничтожных предков.

Так замыкается круг отрицательного переживания жизни. Эти три темы составляют центральные идеологические схемы первого плана и развиваются Достоевским с равных точек зрения и в разных уклонах, повсюду вскрывая срыв мысли в провалы безысходного отрицания.

А вместе с тем здесь начинается переход диалектически развивающегося духа во второй план миропереживания. Но, вступая в него, Достоевский не забывает и о своеобразной проверке своих идеологических построений путем постановки вопроса о роли сверхличных влечений вообще.

В этом втором плане все свойства и качества души возникают в процессе неустанного и напряженного устремления воли к абсолюту. Человеческое сознание раскрывается, как гармоническое единство благих помыслов и чувствований, связанных друг с другом любовным переживанием всего сущего в нем и через него. В этом смысле душа, обладающая всей полнотой совершенства, не есть некая пред-

существующая творческому сознанию данность, но возникает в итоге свободного самоутверждения духа. Подобно тому как страшный жар электрической печи преобразует черный уголь в алмаз, так свободная мощь самоотрекающегося в любви духа преобразует эмпирически данную человеческую душу, с той разницей, что алмаз продолжает существовать и после прекращения жара, а совершенное сознание нуждается в непрерывном преодолении чувственности. Оно создается и поддерживается высочайшим напряжением свободной воли, эмпирическим обнаружением которой она — и только одна она — является.

Но, как бы говорит Достоевский, попытаемся представить себе душу, обладающую всеми совершенствами, но отличающуюся тем, что весь строй высоких переживаний дан ей непосредственно при рождении. Откуда взять такое чудо? Достоевский понимает, что в жизни ее не найти, и разыскивает ее в лечебнице. А затем он бросает такую душу в самую гущу жизни и присматривается, что из этого выйдет. Так возникает четвертая тема:

Тема Идиота, своеобразный anima naturaliter Christiana.

Со страниц романа перед читателями встает образ необычайной прелести, задуманный и сделанный с исключительным мастерством. На первый взгляд он обладает всей полнотой совершенства: огромным умом, полной искренностью и прямоотой, голубиной кротостью, доверчивостью, проникновенностью, незлобливостью и т.д. без конца. И его обаянию подчиняются все окружающие: они — против своей воли — влекутся к нему, склоняются перед ним. Но в то же время: горе полюбившим его и возложившим на него надежду. Он бессилен и беспомощен. Совершенная добродетель не обретенная, но данная, парализует волевое устремление личности. Точнее говоря, как прирожденная, а не добытая усилием воли, она может объявиться только в душе, лишенной страстей и влечений, и потому она и не способна обнаружиться в творческом деянии, предполагающем непреложное решение и выбор. Здесь трагедия Мышкина: он не Рыцарь Бедный, человек безумного воления и страстей, а что-то совсем другое. В конце концов, он — идиот, неспособный к выбору: он будет одновременно помогать и жертве и разбойнику, будет одновременно принимать два решения и даже мыслить два суждения. Взрослый ребенок, он чужд не только взрослой скверны, но и сложных переживаний зрелости вообще, и как прекрасен ни был бы такой человек, он, в сущности, остается вне круга жизни: одиноким, непонятым и непонимающим.

Таким образом, первая попытка «изображения вполне прекрасного человека» завершилась неудачей. «Вполне прекрасный человек» оказался существом гораздо более сложным, нежели можно было предполагать, ибо он не некая первоначальная данность, но творится

в борьбе свободной воли с чувственным ликом души. Он возникает на почве мощной жажды жизни, из хаоса бурных страстей и влечений, преобразуемых устремившейся к высшему волей, и проблема его изображения приводит к проблеме страсти и порыва — центральной теме второго плана.

Подобно тому как «эвклидовский» ум не способен ответить на все вопросы, естественно возникающие перед личностью в процессе познания, точно так же «чувственное я» со своим планом переживания действительности не в состоянии утолить и оформить пробуждающиеся в нем многообразные стремления.

Страшный мир скептической мысли так же тесен для сердца, как тесен он для познающего духа. Вырастая на почве темной тяги к жизни, человеческие влечения и страсти не могут обрести завершенных гармонических форм в пределах чувственного «я» и узкого круга его созерцаний. Более того, переживания этого типа являются нередко врагом такого «я» и в акте своего оформления разбивают и преобразуют его, поставляя своим объектом ценности высшего ряда.

И на путях этого освобождения себя и личности от оков эмпирического мироотношения, перед страстью, лишенной твердой опоры, встают две опасности. С одной стороны, предоставленная самой себе, она может оказаться бессильной перед упорным сопротивлением чувственного «я», стремящегося подчинить ее своим целям; с другой стороны, даже одержав победу над голой чувственностью, она может остановиться на полпути перед непреодолимыми для нее трудностями при «поставлении кумиров», т.е. в утверждении их абсолютной значимости. Ведь ей нужно преобразовать личность и позитивный лик мира, и легко может случиться, что одна из этих задач или они обе будут ей не год силу. И соответственно этому трагедия страсти в не просветленном сознании выражается в двойной форме: либо страсть эта остается в плену у ничтожного чувственного «я», либо, освободившись из его уз, она изнемогает и раздирается мучительными противоречиями перед кумирами, ценность которых не утверждена безусловно. Так возникают две главных темы второго плана, первая из которых — *тема страсти в плену у чувственного «я»*.

Тема самозванства и маски, нашедшая свое наиболее яркое выражение и изображении судьбы Николая Ставрогина, в таинственной мистерии Бесов, противопоставляющей «бесовскому действию» переднего плана романа. Ибо вся трагедия этой загадочной личности и заключается в том, что она находится как бы в плену у себя самой. В ней «сила беспредельная» и страсти необычайного диапазона; но вся эта волевая и эмоциональная мощь разбивается, как о неприступную стену, о чувственно неподвижную каменеющую маску, сбросить кото-

рую она не в силах. Могучий дух пребывает во власти чувственности; отсюда мелочность и ничтожность его желаний, т. е. эмпирического обнаружения его силы в тесных сферах являющегося: просачиваясь наружу по узким каналам чувственных влечений, ставрогинская воля и страсть принимают извращенные, отвратительные и в то же время ничтожные и «смешные» формы, создавая ту атмосферу удушливой скуки и кошмара, в которой живет этот двуликий герой. Себялюбивая чувственность, словно красный паучок, впиалась в его сердце, и оно не может освободиться от этого гада. Видимый всеми Николай Ставрогин — герой гостиных, притонов и кабаков, только Самозванец в том смысле, что заложенной в нем беспредельной силе духа должен соответствовать «князь и ясный сокол», а не та жалкая и пошлая маска, которая забрала над нею власть. Это отлично понимает ясно-видящая Марья Тимофеевна и смутно чувствует Петр Верховенский, для которого Ставрогин-Самозванец символ его собственного грязного дела: подмены объективных ценностей, утверждаемых волею народной стихии, ценностями утилитарного ряда. Но едва ли сам Ставрогин ясно сознавал свою беду: он лишь нестерпимо тяготился самим собою, не отдавая себе отчета, откуда эта страшная тягость и отвращение и серая скука жизни. И только один исход видел он для себя: физическое уничтожение своего чувственного «я», убийство Самозванца.

Так кончает страсть, не сумевшая освободиться из плена чувственного «я». Но даже там, где беспредельная воля и одерживает победу над эгоизмом чувственности, ей предстоит еще много тяжелых скитаний среди жутких тайн и загадок непросветленного бытия. И история этого скитальчества страсти среди сомнительных кумиров и колеблемых идеалов составляет вторую тему второго плана: *тему «горячего сердца на распутьях»*, романтическую повесть о великой любви Дмитрия Карамазова.

Здесь кончается удушливый сумрак подполья. Новой мерой стал мериться мир. Беспредельная сила страсти разбила, растоптала, истерла в порошок чувственное «я» человека, и во мгновение ока исчезли куда-то и завистливая гордыня, и ненависть к ближнему, и лакейская ирония. Дмитрий Карамазов «додумался» до восторга, и стремление к радости заменило жажду наслаждений, а скорбь об унижении человеческом — страх перед страданием; вместо нелепо-надменных проклятий явилось смирение, вместо сострадания — любовь к людям и природе, а жалкий двойник-приживальщик уступил свое место самому искусителю.

Дмитрий Карамазов забыл о себе, о мелком и дрянном себя- и самолюбии; каждый час и каждый миг предает он себя самого во имя любви своей, и песнь страсти, взмывающей над пожарищем испепеленного

чувственного «я», звучит уже гимном и славословием. Ибо только в гимне находит свое полное выражение то великое утверждение великая воля к жизни, которая составляет внутреннюю сущность свободно, по своему собственному закону становящейся страсти. Ее пафос — пафос дифирамба, пафос ликующей хвалы и восторженного преклонения.

Устремленная к единому ограниченному объекту, страсть не может найти в нем одном себе удовлетворения. Она неизбежно выходит за его пределы и, провозглашая его безусловную ценность, провозглашает хвалу всему миру и всему живущему, и всему бытию. Любовь к Грушеньке требует от Мити великого «да» всему существующему — песни радости, восхваления природы и гимна:

«Слава Высшему на свете,
Слава Высшему во мне!..»

И здесь начинается его трагедия. <...> Все невнятно и хаотично в мире, не озаренном светом истины, и все, даже самый предмет страсти, в сумерках непросветленного сознания рождает подозрения и недоверчивость. И снова мутится страсть в человеке. Освобожденная из уз чувственного эгоизма, она беспомощно бродит среди тайн и загадок совершающегося, беспрестанно сбиваясь с дороги, ошибаясь и путаясь в полярностях целей. Но, даже срываясь в темные бездны отпавшего и невоскресшего бытия, она все же тянется к свету, и прежним гимном звучит ее песня в жутких падениях на Содомских путях.

Пораженному любовью нужен преображенный мир, нужно полное утверждение объекта преклонения. Тайна будит подозрения, и дух погибает в бурях ревности. Вот почему разговоры Мити постоянно обращаются к метафизическим темам: страсть побуждает его к установлению новых форм созерцания совершающегося. Закон органического единства сущего не знает исключений, и нарушение его влечет суровое возмездие.

Так подготавливается тема диалектической концепции Достоевского:
Тема русского праведника.

В этом образе должен был отразиться весь огромный внутренний опыт Достоевского и его долгие и острые раздумья над темными судьбами человеческого духа. Ему, так ярко изобразившему историю эвклидовского сознания, его постепенное разложение и неизбежную гибель, было ясно, что отрицание первоосновы сущего необходимо приводит личность к неприятию мира и себя самой. И теперь ему предстояло показать, где, в конце концов, человек находит незыблемую опору для великого «да» в жизни, для безусловного и совершенного

приятия бытия. Принять мир означало для Достоевского не иное что, как возлюбить его в его вечной основе, и образ радостного мирянина отождествлялся для него с образом деятельного праведника. Вот почему обычный тип аскета, отрекшегося от мира и умерщвляющего свою плоть, не привлекал его внимания. Для него речь шла не об умерщвлении темной силы карамазовской, могучей воли к жизни, но о таинственном преобразении ее в духе высшей истины. Стать совершенным должен был тот самый слишком широкий человек, об уничтожении которого так скорбел Митя Карамазов, и стать им, не отрекаясь от жизни, не на путях самоистязания, но на путях преобразования всего себя, через достижение чистоты и духовности своих желаний и полной внутренней свободы. За серой мглой современности Достоевский прозревал сияющий таинственной радостью, исполненный мира и благоволения образ человека, сумевшего взойти на последние ступени совершенства, не утратив ничего из богатой сокровищницы человеческих переживаний и стремлений, всемерно и целиком принявшего сей мир и любовно откликающегося на каждый зов земной жизни. И рядом с этим образом радостного мирянина необходимо вставал перед Достоевским и новый образ мира. Ибо мир, являющийся глазам человека, радостно и любовно приемлющего его, уже не тот, который предстоит отрицающему. Человеческому духу, сполна познавшему истину, открывается возможность иного, истинного познания бытия, и тот мир, в котором он живет, несколько не похож на мертвую землю под пустым небом.

Поэтически воплотить эти чудесные видения или хотя бы очертить новый и, наконец, действительно положительный характер и наметить основные формы нового созерцания бытия Достоевский попытался в своем последнем романе; задача, которую он здесь себе ставил, была необычайно трудна; ведь ему нельзя было уже опираться ни на какие случаи и факты современной действительности. Этих образов он должен был искать не в окружающей жизни, но глубоко внутри себя. Правда, в поисках прототипа он обратился к фактам, запечатленным в соответствующей литературе, и много почерпнул оттуда, но в конце концов в акте творчества ему пришлось опереться почти исключительно на свой собственный внутренний опыт. Эти светлые образы — порождение неутолимой тоски его беспокойного духа по великой Осанне. Они возникли и развивались вдали от всякой злобы дня в таинственных обращениях буйного сердца к тишине и миру великого повествования. И выявить их в отчетливых художественных формах было делом исключительно сложным и трудным. Это дело удалось Достоевскому только отчасти: многое осталось вовсе под спудом, многое только наметилось в рассуждениях, кое-где не хватило красок, яркого

конкретного материала. Но и то, что он сделал, было уже огромным достижением. Несмотря на всю дикость, нелепость и жестокость житейского действия, развертывающегося в романе, печать какой-то озаренности, какого-то примирения покоится на нем. Эти мятущиеся люди: мелкие бесы и прелюбодеи мысли и чувства, уязвленные жизнью женщины и дети, так рано захваченные житейской суматохой; все они даны в свете какой-то необычайной мудрой любви к жизни. И, созерцая явленные в романе образы «беспримерного совершенства», вы знаете, откуда этот свет и эта любовь. После долгих и тяжких скитаний великий художник приблизился здесь к концу своего пути, к великому утверждению...

Таковы основные темы грандиозной «эпопеи» Достоевского, в состав которой и входят все главнейшие из его романов и повестей, начиная с «Записок из подполья» и «Преступления и наказания». Рассматриваемые диалектические темы эти образуют отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа. Но само собой понятно, что в романах они даны не в той строгой последовательности, с какой расположены здесь. Напротив, там они развиваются беспорядочно, часто опережая друг друга и сплетаясь между собой в бесконечных вариациях и в совершенно различных формах. Но для наших целей это обстоятельство не имеет значения. Нам важно было прежде всего отметить последовательный динамизм воззрений Достоевского на сущность духовной жизни. Человеческий дух является для него бытием абсолютно свободным, не имеющим априорного определения, т. е. не обусловленным в своем творчестве никакими изначальными предпосылками. Он сам непрерывно и свободно созидает себя, стремясь в конце концов к полному своему самоутверждению и полной внутренней свободе, и с этой точки зрения ни одно состояние сознания, описанное в романах Достоевского, не может быть признано за изображение некой постоянно духовной природы личности. Все это лишь отдельные моменты ее становления, отдельные этапы ее восхождения к совершенной сущности или, обратно, — ее падения, разложения и гибели.

Не душевная аналитика, но духовная проблематика, опирающаяся на диалектический метод, дана в философских концепциях Достоевского. В силу этого все статические приемы изучения разбиваются, как о неприступную скалу, о грандиозную систему его философской мысли. И нигде беспомощность русских критиков перед его построениями не обнаруживается с такой ясностью, как в их неуклонном стремлении рассматривать диалектические схемы Достоевского, как устойчивые постоянные величины, как нечто изначальное или окончательное, то, что для Достоевского является последовательными

моментами развития духа, предстоит им как застывшая антитеза и как природная антиномичность человеческой души. Остановив мощный бег диалектической системы, они оказываются вполне бессильными перед ее противоречивыми утверждениями, которые разрешаются в непрерывности восхождения мысли и враждебно противостоят друг другу, будучи поняты статически. И под влиянием этого дурного Достоевского в русской критике возникает совершенно особый стиль мышления, который может быть назван антитетическим. Мысль все время движется в антитезах, которые она вовсе не стремится преодолеть, возвысившись над ними, но хочет связать в некое статическое единство. Само собой понятно, что на практике из этого ничего не выходит: в лучшем случае она действительно распинается, в худшем играет словами и всегда беспомощно топчется на одном месте. Никакое подлинное духовное развитие здесь невозможно: оно заменяется рядом духовных срывов, которые воспринимаются, как принципиальная слабость и неустойчивость, как цепь измен и предательств по отношению к своему собственному прошлому. И это совершенно понятно: так мстит мысль человеческому сознанию, остановившему ее диалектический взлет.

