

ПЕРЕВОДЫ

Дж. К. ОУТС
(Онтарико, США)

Трагическое и комическое в «Братьях Карамазовых»*

Нет такого писателя, на примере которого лучше были бы видны противоречия и колебания творящего сознания, чем на примере Достоевского, а у Достоевского нигде не видны они так изумительно, как в «Братьях Карамазовых». О психологичности творений Достоевского много было говорено — Ницше объявил его единственным психологом, от которого он чему-то научился — и об идеях романа «Братья Карамазовы» много спорили. В этом эссе я хотела бы обсудить различные компоненты романа — психологию, идеи, структуру, художественность — лишь в той степени, в какой они имеют отношение к творческому акту. Ибо даже при первом поверхностном чтении ясно, что этот роман подобен очень немногим другим великим произведениям; кажется, это почти что роман в процессе созидания, роман как он пишется, в самом процессе выдумывания.

Не то чтобы он был грубо сымпровизирован: как большинство романов Достоевского, он прекрасно скомпонован, сгруппированы в общем плане все «pro» и «contra». Роман движется к одному ясному положению: о претворении страдания в радость — вернее, готовится к такому движению, как Достоевский объявляет в своем предисловии, поскольку роман, в действительности являющийся предметом его заботы, — роман, написать который ему не хватило жизни и который должен был называться «Житие великого грешника». Садистический и бердяцкий роман, который мы таки имеем, заканчивается словами: «Ура Карамазову!» Явленный роман — светлый роман — вот одно из утверждений, подчеркнутых не просто

* Tragic and Comic Visions in *The Brothers Karamasov* // Oates J. C. *The Edge of impossibility: Tragic Forms in Literature*. Greenwich, 1973. P. 77—102.

подтасованной последовательностью событий: такой, что юные Алешины друзья обладают последним словом, — но и голосом «повествователя» на протяжении всего текста. Где бы этот безымянный повествователь не говорил от своего лица, там роман немедленно опускается до простейшего нравоучительного уровня, который, как это ясно видно, и является уровнем, желательным для Достоевского, ибо если он чувствует необходимость вновь и вновь возвращать к нему свой роман, то неважно, насколько далеко роман воспаряет от него. Когда повествователь исчезает и характеры оживают — в длинных, изобилующих отступлениями и часто истерических речах персонажей — роман достигает жизненности, благодаря которой отдельные части выбиваются из целого. Можно возразить, что этого автор тоже «хотел», но тогда этот Достоевский, видимо, будет кем-то еще, а не автором целостного произведения, называемого «Братья Карамазовы». Композиционно роман движется к грандиозной сцене суда, в которой каждый должен подвергнуться испытанию, но эта сцена является кульминацией только для внешней стороны романа. Сбивающее с толку чувство незавершенности, которое испытываешь, прочитав роман, может быть объяснено тем, что он написан (хотя это тоже могло быть так задумано) с удвоением самого себя, содержащимся в его самых замечательных страницах, с чем-то вроде тени или антиромана, своей трагичностью насмехающегося над положительными достижениями большего — христианского — произведения. Два воззрения — одно экзистенциальное и трагическое, другое христианское и «комическое» — без соблюдения всякой очередности сменяют друг друга в этом романе и, по моему мнению, не достигают своего разрешения.

Хотя большинство читателей знакомы с сюжетом «Братьев Карамазовых», его большая протяженность и запутанность делают необходимым краткий пересказ. Можно видеть, как Достоевский представляет себе свое творение во взаиморасположении частей: группы суждений, лучшие из которых драматизированы, вытесняются, смягчаются или опровергаются теми, что следуют за ними. Первая книга называется «История одной семейки», и здесь повествователь — безусловно, голос самого Достоевского — передает историю странной семьи Карамазовых, подчеркивая эпическим и реалистическим (и ни в коем случае не поэтическим и художественным) способом повествования, что это не литература, но история, и что Карамазовы — это и есть Россия. Стиль Достоевского кажется сначала полным отсутствием стиля, просто отчетом. Он лишен всех укра-

шений, всяких причудливых описаний; природа никогда не изображается как пейзаж в восприятии человека, но лишь как задник сцены, перед которым человек разыгрывает свою собственную драму. В тексте Достоевского нет метафор, потому что целые его произведения — это метафоры.

Книга вторая, «Неуместное собрание», в келье отца Зосимы драматически разворачивает конфликт, подразумеваемый уже в первой книге. Это собрание (идею которого подал Иван) абсолютно немислимо: Достоевский сводит вместе в одном символическом эпизоде все значительные характеры и все значительные философские конфликты, менее значимые темы также подспудно введены, и братья Иван и Митя сводятся лицом к лицу под пророческим взглядом отца Зосимы. Судьбы этих двух братьев занимают собой три следующие книги: «Сладострастники», в которой Митя объясняет, что его мучит, «Надрывы», в которой мазохистские порывы нескольких персонажей, включая Ивана, представлены в драматической форме, и «Pro и Contra». Эта книга содержит знаменитого «Великого инквизитора» и другие главы, в которых сложный и таинственный Иван объясняет себя своему брату Алеше. Боль восстания против Божьего мира может быть рассмотрена как объяснение для многочисленных «надрывов» предыдущих книг: что-то не так, что-то рухнуло в природе человека, и Иван — единственная личность, способная объяснить это. Шестая книга, «Русский инок», — ответ на Ивановы вопросы; ее длина и ее настойчивое благочестие обращены к нетерпеливому раздражению юного Ивана.

Заключительная часть «Русского инока» содержит знаменитое определение Достоевским ада как «страдания о том, что нельзя уже более любить», — ясно, что это диагноз скорбей современного мира. Книга седьмая, «Алеша», принуждает читателя (так же, как она принуждает молодого героя) к осознанию тайны мира и ничтожества человеческих желаний — в довольно гротескном эпизоде, в котором тело отца Зосимы начинает разлагаться быстрее, чем это было бы естественно. Алеша тогда низвергается в «мир», который представляет Грушенька, но не покоряется им. В следующих двух книгах описывается Митино пьяное счастье и его арест. Книга десятая, следующая, содержит параллельное повествование о взаимоотношениях мальчиков городка, «нового поколения»; один из них — подрастающий «Иван». Книга одиннадцатая, «Брат Иван Федорович», напрямую противопоставлена десятой книге и включает в себя разговоры Ивана со сводным братом, Смердяко-

вым, и с чертом, который, может быть, всего лишь Иванова галлюцинация, но, может быть, и нет. Книга двенадцатая представляет собой сцену грандиозного судебного разбирательства, в котором каждый выглядит подсудимым, и эпилог посвящен планам Митино бегства и волшебному возрождению счастья и единения между Алешей и мальчиками на могиле Илюшечки. Из нескольких романских смертей возникают это воскресение и подразумеваемое преобразование «карамазовщины», или русских возможностей, в действительность, воплощаемую мальчиками, захваченными Алешиним влиянием. «Как прекрасна жизнь, когда сделаешь что-нибудь доброе и справедливое!» — восклицает Алеша.

Роман в целом разворачивает эпиграф из Евангелия от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Каждый значительный характер в романе — Митя, Грушенька, Катерина Ивановна, даже Иван — преобразуется. Иванова белая горячка — симптом его особенного греха, греха гордости ума. Его возможное сумасшествие есть способ указать на его последующее преобразование, хотя Достоевский, очевидно, не чувствовал в себе силы так изнасиловать характер Ивана, как он это сделал с характером Раскольникова в заботе о его обращении. Объем романа подтверждает это соображение, несмотря на то, что Иван, самый красноречивый персонаж романа, не уцелел, но был обессилен, разбит и перекорежен.

Проблемы «Братьев Карамазовых» нельзя отнести на счет какой-либо авторской слабости или неспособности, их нужно всецело приписать его сверхъестественной изобретательности. Внутри тщательно продуманной структуры его романа будто в насмешку появляется ряд противоречий: создаются они сознательно или бессознательно? Что это — искусные ходы или просто ошибки? Во всяком случае, ключ к гению Достоевского, кажется, находится в его владении динамикой вымысла. Не жизни, конечно: жизнь никогда не равна — ни аллюром, ни запутанностью — ни одному произведению Достоевского. Тема преобразования или возрождения больше, чем просто религиозная (и даже чудесная) идея; она — часть фантазии Достоевского. Реальность постоянно превращается во что-нибудь еще; простота разбивается на куски, сбивая нас с толку; ничто не устойчиво, ничто не постоянно; характеры, казалось бы, определенные, вырываются на свободу, присваивают себе глубину, многомерность, в них вроде бы не предполагавшихся; догма-

тические истины будут передразнены и осмеяны сотней страниц позже; фигура отца досточтимого затмится демонической фигурой отца; двойники умножаются и ставят под вопрос саму основу тождества личности; то, что намеревалось стать притчей или предсказанием (русский дух, которому угрожает европейский интеллект), становится великим мистическим творением, в котором все человеческие действия — неважно, «добрые» или «злые» — в конце концов имеют немного значения, ибо именно эту самую ересь несчастной гордости Ивана — его предположение, что человеческий грех есть нечто важное — Достоевский хочет истребить.

По временам повествователь в романе кажется говорящим прямо от автора; по временам он не вписывается в границы индивидуального существования, оказываясь просто всеведущим голосом. Он обнаруживает себя в сцене суда (двенадцатая книга) как далеко не считающего «себя в силах передать все то, что произошло. <...> Я мог принять второстепенное за главнейшее. <...> А впрочем, вижу, что лучше не извиняться. Сделаю как умею, и читатели сами поймут, что я сделал лишь как умел» (15; 89). Здесь, после восьми сотен страниц пристальнейшего до невероятности внимания к мыслям своих героев, повествователь «видит» их, очевидно, в первый раз и судит их довольно строго. Митя и Грушенька произвели плохое впечатление; Алеша не производит особого впечатления. Роман начинается с пристального внимания к старику-отцу, Федору Павловичу Карамазову: «странный тип <...> тип человека не только дрянного и развратного, но вместе с тем и бестолкового» (14; 7). Он кажется довольно простым и наивным: «В большинстве случаев люди, даже злодеи, гораздо наивнее и простодушнее, чем мы вообще о них заключаем. Да и мы сами тоже» (14; 10).

Однако когда Достоевский начинает рассматривать Федора Павловича серьезно, характер старика меняется. Мы присутствуем, слушая его речи, при самом зарождении и развитии литературного персонажа. Паскудное шутовство развратного старика оборачивается язвительным, злым, прямо-таки дьявольским остроумием, когда он начинает говорить:

«Так ты к монахам хочешь? <...> Впрочем, вот и удобный случай: помолишься за нас, грешных, слишком мы уж, сидя здесь, нагрелись. Я все помышлял о том: кто это за меня когда-нибудь помолится? <...> Видишь ли: я об этом, как ни глуп, а все думаю, изредка, разумеется, не все же ведь. Ведь

невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? <...> А я вот готов поверить в ад только чтобы без потолка; выходит оно как будто деликатнее, просвещеннее <...> А в сущности ведь не все ли равно: с потолком или без потолка? Ведь вот вопрос-то проклятый в чем заключается! Ну, а коли нет потолка, стало быть, нет и крючьев. А коли нет крючьев, стало быть и все побоку, значит, опять невероятно: кто же меня тогда крючьями-то потащит, потому что если уж меня не потащат, то что же тогда будет, где же правда на свете? Il faudrait les inventer, эти крючья, для меня нарочно, для меня одного» (14; 23—24).

Хотя все это звучит очень по-достоевски, речь эта могла бы принадлежать исключительно Федору Павловичу; он выделяется среди других шутов Достоевского безусловно извращенным смешением низменного и духовного — блистательный комический персонаж, который и сесть выпить не может, не задавшись вопросом о смысле жизни. Он полон жизни, подлой карамазовской страсти к жизни, и он пробивается к жизни на наших глазах снова и снова, заставляя сомневаться в плоских суждениях о нем повествователя. Думается, есть нечто вызывающее изумление в столь убежденной подлости; только Федор Павлович с лицом, до крови разбитым Митей, может забыть свою боль и броситься на поиски, влекомый похотливой мыслью, раз уж он поверил, что Грушенька в доме. Самым чудовищным образом ведет себя в келье отца Зосимы, конечно же, Федор Павлович; он имеет наглость, или, возможно, проницательность, спросить отца Зосиму: «Моему-то смирению есть ли при вашей гордости место?» (14; 43). В богатстве повествования Достоевского ничто, однако, не осуществляется сполна. Вместо этого оно перестает развиваться и немедленно превращается во что-то еще. Характеры представляются читателю, кратко описываются, а когда они же предстают вживе, то выказывают примечательную сложность, которую, конечно, и вообразить нельзя было по предварительному описанию, данному Достоевским, — она появляется лишь в развитии действия. И хотя наиболее нагло ведет себя старик Карамазов, наиболее жестоко ведет себя Иван. Ударяя дурачка Максимова и отталкивая его от экипажа, Иван совершает первый акт жестокости в романе, поражающий его отца со всей его brutальностью.

Другая замечательная метаморфоза происходит с характером Смердякова, Четвертый сын, тайный, незаконный отпрыск

похотливости Федора Павловича, Смердяков — это как бы предупреждение о том, что человеческие грехи обращаются на самого грешника; грехи старой России разрушат ее и из этого буйства родится новая Россия. Смердяков, задуманный в начале чем-то вроде идиота, эпилептический «цыпленок», у которого нет ни храбрости, ни ума и который способен быть лишь отзвуком радикальных идей Ивана, вдруг начинает превосходить самого Ивана; он — убийца их отца; Иванов «инструмент», однако во всех случаях оказывающийся проницательнее и чутче Ивана. Как Иванова «тень» он исполняет подавленное или неосознанное желание Ивана, в чем можно усмотреть поступок двойника самого Достоевского, однако само сотворение Смердякова ни на что не похоже. Тот факт, что Смердяков, как и автор, — эпилептик, тот факт, что болезненный, жеманный, напыщенный молодой человек оказывается одним из сильнейших характеров в романе, поддерживает соображение Фрейда о роли преступника в сознании Достоевского. Хотя Фрейд не обратил внимания на отношение Ивана к Смердякову и сосредоточился вместо этого на отношении к нему Мити (Фрейд интересовало сексуальное соперничество отца и сына), то, что он сказал о преступнике, в высшей степени значительно: преступник для Достоевского — почти спаситель¹. Это ошеломительная отмена учения Зосимы — или, возможно, ошеломляюще новый взгляд на него — поскольку в то время как Зосима убеждает нас никого не судить, препятствовать осуждению преступника во имя христианской любви к нему, Фрейд предполагает, что сам преступник благословен — главным образом потому, что он совершает запретный грех и тем самым освобождает нас от нашего собственного влечения к преступлению.

Согласно Фрейду, нужно быть признательным преступнику, поскольку, если бы не он, все были бы принуждены совершить убийство. Не милостивая жалость, но скорее «идентификация на основе сходных порывов к убийству — в действительности, слегка смещенный нарциссизм» лежит за настойчивым требованием Достоевского простить грех. И с удивлением замечаешь, с какой готовностью прощается грех в его романах. Убийство по рассудку есть зло, но убийство по страсти извинительно; смерть Илюшечки — результат Митиной жесткости — не более чем событие на пути Митиного духовного преобразования!

Постепенное развитие Смердякова как личности, возникновение тайного брата из тьмы, чтобы управлять всеми судьбами, объяснимо, таким образом, если мы понимаем, что для

Достоевского преступник — это истинный святой, тот, кто жертвует собой желанием общества (заметьте прозрение Лизы и Ивана, обвиняющих горожан в любви к убийству), тот, кто наиболее бесповоротно жертвует собой. Зосима проповедовал сочувствие к самоубийцам, ибо они — самые несчастные. Самоубийство Смердякова — параллель самоубийства Свидригайлова; как Свидригайлов, теневой герой «Преступления и наказания» и истинный искупитель этого романа, Смердяков выбирает смерть не отчаявшись, но потому, что, свершив действие, для которого он был приготовлен в романе, он немедленно теряет свою подлинность. Все романы Достоевского повествуют о долгом приготовлении к свершению насильственного акта, без которого эти произведения невозможно вообразить. Хотя это было бы трудно доказать, похоже, однако, что насильственные акты — истинное завершение преступных порывов, предназначенных «изменить чью-то жизнь» — и основа, на которой романы были написаны; идеологические разговоры приходят во вторую очередь. Отсюда странное сочувствие, выказываемое Достоевским к его убийцам, несоизмеренное их поведению до и после преступления; их безграничный эгоизм он, очевидно, не считает грехом постольку, поскольку он не «рационален». (Интересно отметить, что единственные презираемые и не получающие прощения персонажи в «Братьях Карамазовых» и «Преступлении и наказании» — посредственные, расчетливые, претендующие быть либералами Ракитин и Лужин.) Все это скрывается или искажается голосом повествователя, который избегает говорить о Смердякове, потому что сей незаконный сын Федора Павловича слишком незначителен: «Очень бы надо примолвить кое-что и о нем [Смердякове] специально, но мне совестно столь долго отвлекать внимание моего читателя на столь обыкновенных лакеев» (14; 93). Кажется, очевидно, что Достоевский в этот момент еще не создал того сложного Смердякова, каким тот явится шестьюстами страницами позже; тот Смердяков будет результатом творения самого романа, исполнением желания не сразу осознанного — чтобы преступник был не просто лакеем, но мыслящим человеком, годным на роль искупителя.

Об использовании Достоевским «двойников» много написано. Литературный «двойник» — это проявление желания, которое во сне воссоздалось бы в виде конкретного образа. Сновидение подобно по фактуре форменной аллегории, олицетворения и вожделения предстают здесь как живописная реаль-

ность. В литературе двойник — результат авторского осознанного или неосознанного желания расширить поле действия, создать для своего героя возможность поступков, переходящих границу морально приемлемого, — и это желание будет реализоваться в форме двойника или антигероя. Второй роман Достоевского, «Двойник», истолковывает распавшееся «я» шизофреника как его другую самость, возникшую из темноты, чтобы заявить о своей абсолютной подлинности. Такие сами собой напрашивающиеся произведения, как «Моби Дик» и «Сердце тьмы», предлагают нам в привычном смысле умных и нравственных повествователей, которые всецело заморожены темными, сатанинскими, проклятыми убийцами, находящимися в самом центре их рассказа. Эти герои способствуют образованию и инициации наблюдателя — и они-то, очевидно, и являются искупителями, погибающими от своего запретного знания, пользу из коего извлечет более посредственный наблюдатель (и читатель), которому уже не нужно забираться так далеко в сердце тьмы, чтобы осознать эти истины самому. Обработанная с должным мастерством, история героя и его двойника создает наиболее удовлетворительный тип повествования, поскольку «герою» в такой мере должна принадлежать симпатия читателей, что позволить ему развернуться вовсю — и в тех сферах, которые принадлежат теновому герою, антигерою — было бы отвратительно. Истинно современные творения, отказываясь предоставить читателям принятую нравственную защиту, обеспечиваемую наличием двойника (например, «Американская мечта» Мейлера), потрясают нашу чувствительность; мы хотим высвободить избыток жестокости, но мы пугаемся, когда он так грубо налезает на нас; зрелище «я», сбросившего свои путы, оказывается слишком близким нашим собственным фантазиям, чтобы мы могли сохранять душевное спокойствие.

Воображение Достоевского таково, что он представляет себе ядро своей драмы как конфликт между частями одной личности. Мы можем предположить, что это личность самого Достоевского. Персонажи второго ряда — например, Илюшин отец, Лиза, мадам Хохлакова — утрированы, обычно приближаются к карикатуре, почти наверняка одержимы навязчивой идеей. Критики отмечают безвоздушность мира Достоевского, его неспособность изобразить природу как что-либо, не сводящееся к метафорической Матери-Земле, существующей лишь затем, чтобы ее целовали; очевидно также, что Достоевского занимает исключительно психологический конфликт. «Один гад съест другую гадину», — мрачно пророчествует Иван (14; 129), и

ирония — о которой он не подозревает — заключается в том, что, вникая столь пристально в дела этого мира, Иван также обрекает себя на то, чтобы быть «съеденным». Достоевский всегда наказывает тех персонажей, которые наиболее ярко выражают то, что он делает, персонажей, которые — мы чувствуем это — наиболее близки к нему: не только Смердякова и Свидригайлова, но и Ставрогина из «Бесов».

Эти причудливо вымышленные двойники обнаруживают такое влияние друг на друга, которое никак не может быть объяснено естественным образом. Есть моменты двойничества, понимания и проникновения, которые невозможно признать (от двойника всегда отрекаются), и есть специфические отзвуки идей, идей удваивающихся и утраивающихся по мере развития романа. Вопрос об индивидуальном тождестве поднимается только в отношении Ивана и его черта, вопрос о границах одной души и о влиянии вроде бы невысказанных желаний рассматривается на протяжении всего романа — внутри самой банальной, плоской житейской прозы. Например, отношения между Иваном и Смердяковым — явный образец отношений между таинственными двойниками: Иваном, по-видимому, сильнейшим и умнейшим, и Смердяковым — инструментом его воли. Иваново бессознательное желание смерти отца управляет Смердяковым, который сообщается с подсознательным напрямую; Смердяков в этом случае оказывается господином, управляющим судьбой, просто потому, что он способен проникнуть через барьер сознания, которое, по условию, должно отсекает злые побуждения.

Смердяков явно связывается в тексте романа с Иваном, когда говорит Алеше, что он ничего не знает о Мите: «другое дело, кабы я при них сторожем состоял?» (14; 206). Только несколькими страницами позже Иван скажет в ответ на вопрос Алеши об их брате: «А ты все свою канитель! Да я-то тут что? Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?» И есть характерная сцена в «Сладострастниках», в которой старику Федору Павловичу, пустившемуся в пьяные воспоминания об изощренных истязаниях, которым он подвергал Алешину мать, Иван неожиданно говорит, что она была и его матерью. Отец сбит с толку: «Как твоя мать?.. Ты за что это? Ты про какую мать?.. да разве она... Ах, черт! Да ведь она и твоя! Ну это, брат, затмение как никогда, извини, а я думал, Иван... Хе-хе-хе! — он остановился. Длинная, пьяная, полубессмысленная усмешка раздвинула его лицо» (14; 127).

Отец его то ли думает, что Иван, будучи бесчеловечным, вообще не имеет матери, то ли что он сын Лизаветы и, следовательно, то же самое, что и Смердяков. Они оба одного возраста, двадцати четырех лет, и на мгновение смешиваются в мозгу их отца. Алеша, как и Смердяков, выступает в роли Иванова двойника, но лишь от случая к случаю. Возможно, Алешин мистицизм ответствен за его способность прямо сказать Ивану: «Я одно только знаю... Убил отца не ты» (15; 40). Иван взбешен этим заявлением, но когда Смердяков повторит спустя несколько страниц: «С чего у вас пальцы-то ходят? Идите домой, не вы убили» (15; 59), — он сбивается и почти теряет контроль над собой.

Когда Смердяков в конце концов излагает Ивану свою спесивую исповедь, происходит типичная для Достоевского сцена, в которой Смердяков снимает подвязку и без объяснений лезет в свой чулок: «Сумасшедший! — завопил он [Иван] и, быстро вскочив с места, откачнулся назад, так что стукнулся спиной об стену и как будто прилип к стене, весь вытянувшись в нитку. Он в безумном ужасе смотрел на Смердякова. Тот, нимало не смутившись его испугом, все еще копался в чулке, как будто все силясь пальцами что-то в нем ухватить и вытащить» (15; 60).

Типичная для Достоевского по своей эксцентричности и мрачному юмору, сцена эта типична еще и потому, что демонстрирует пробуждение сознания в гротескной глубине бессознательного — нащупывание и обнаружение правды, подавленного желания. Такое обнаружение сталкивает холодного рационалиста Ивана в «безумный ужас».

Дублируются не только персонажи; в этом романе странным образом пересекаются идеи и позиции, так что трагический Зосима пародируется светской дамой, мадам Хохлаковой. Отказ Ивана признать возможность христианской любви кроме как в «надрые лжи» опережается поверхностными сомнениями этой светской дамы, когда она говорит:

«Видите, я так люблю человечество, что, верите ли, мечтаю иногда бросить все, все, что имею, оставить Lise и идти в сестры милосердия (...). Я закрываю глаза и спрашиваю сама себя: долго ли бы ты выдержала на этом пути?.. И вот — представьте, я с содроганием это уже решила: если есть что-нибудь, что могло бы расхолодить мою „деятельную“ любовь к человечеству тотчас же, то это единственно неблагодарность» (14; 52—53).

Убеждение отца Зосимы в невозможности судить преступников, которое безусловно должно воспринимать всерьез: «не

может быть на земле судья преступника, прежде чем сам сей судья не сознает, что и он такой же точно преступник, как и стоящий перед ним» (14; 291) — беспардонно пародируется этой же женщиной тремя страницами позже:

«Нет, пусть они его [Митю] простят; это так гуманно, и чтобы видели благодеяние новых судов... и потом, коли его простят, то прямо его из суда ко мне обедать, а я созову знакомых, и мы выпьем за новые суды. Я не думаю, чтоб он был опасен, притом я позову очень много гостей, так что его можно всегда вывести, если он что-нибудь, а потом он может где-нибудь в другом городе быть мировым судьей или чем-нибудь, потому что те, которые сами перенесли несчастье, всех лучше судят. А главное, кто ж теперь не в аффекте...» (15; 18—19).

Достоевский лучше всего, когда он разрушителен. Самое жестокое удвоение в этом романе — параллель, подразумеваемая между Иваном и невежественным отцом Ферапонтом. Иван, потерявший все свои основания, в зале суда говорит о дьявольском присутствии «вот под этим столом с вещественными доказательствами» — и напоминает нам внезапно религиозный фанатизм старого монаха, который везде видит чертей: они «развелись» при отце Зосиме, «как пауки по углам».

Наиболее интересное удвоение присутствует в романе по отношению к образу «отца». Физический отец Алеши, старый Карамазов, соотносится с Алешиным духовным отцом, Зосимой; Зосима соотносится с Великим инквизитором Ивана; трагический нигилизм Великого инквизитора, в свою очередь, пародируется Ивановым чертом, «настоящим» чертом — поношенным, второсортным шутком, который явно грозит нам возвращением к началу, к шуту-отцу, другой личине Федора Павловича. То, что утверждает Зосима, косвенно ставится под вопрос Великим инквизитором, и высокая серьезность обоих опять-таки ставится под вопрос поношенным чертом. Например, в первой книге говорится, что Алеша имел неколебимую веру в чудесную силу своего старца: «Для Алеши не составляло никакого вопроса, за что они его так любят, за что они повергаются перед ним и плачут от умиления, завидев лишь лицо его. О, он отлично понимал, что для смиренной души русского простолудина, измученной трудом и горем, а главное всегдашнею несправедливостью и <...> грехом <...> нет сильнее потребности и утешения, как обрести святыню или святого, пасть перед ним и поклониться ему: „Если у нас грех, неправда и искушение, то все равно есть на земле там-то, где-то святой и высший; у того зато правда, тот зато знает правду; значит, не умирает она на

земле, а, стало быть, когда-нибудь и к нам перейдет и воцарится по всей земле, как обещано"» (14; 29).

Эта мистическая вера в апокалипсическую правду, идущую к грешному человечеству, всегда принималась всерьез Достоевским, который объединял ее в своих пророчествах с будущим Матушки-России. Конечно, и Иванова статья о растворении государства в церкви — серьезное суждение (хотя Иван писал свою статью вроде шутки), поскольку за пределами церкви преступник не может спастись и неизбежно впадет в отчаяние. К преступнику возвращаются вновь и вновь, он — самая важная персона, потому что он — единственный из людей действует; он один, причиняя другим страдание и проходя через страдание сам, делает счастье возможным.

Но этому мистицизму, так горячо проповедуемому отцом Зосимой, дается совсем другая интерпретация героем поэмы Ивана, Великим инквизитом. Секрет Великого инквизитора заключается в том, что он не верит в Бога, но он жертва чудовищной любви к человечеству. Его обвинение Христу состоит в том, что Христос не любил человека и не понимал его; Христос, отказавшись явить свою власть посредством чуда, исключил из государства-церкви большинство человечества:

«Ты обещал им хлеб небесный, но, повторяю опять, может ли он сравниться в глазах слабого, вечно порочного и вечно неблагодарного людского племени с земным?.. что станет с миллионами, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного? Или Тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных?.. Нет, нам дороги и слабые. Они порочны и бунтовщики, но под конец они-то и станут послушными. Они будут дивиться на нас и будут считать нас за богов за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу и над ними господствовать — так ужасно им станет под конец быть свободными!.. Приняв „хлебы“, Ты бы ответил на всеобщую и вековечную тоску человеческую как единоличного существа, так и целого человечества вместе — это: „перед кем преклониться?“ Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, перед кем преклониться» (14; 231).

Говоря это, Великий инквизитор вовсе не объявляет себя врагом отца Зосимы. Напротив, они — одинаковы; они — одна и та же личность, увиденная в ее разных проявлениях. Зосима — мистик, и его мистицизм обладает психологической властью избавить крестьянина (то есть большинство человечества) от его бремени свободы; Великий инквизитор — поли-

тик-мистик, организатор и спаситель человечества. Оба они альтруисты, движимые любовью к человеку. Достоевский подает оба приведенных пассажи с равным энтузиазмом — и один вовсе не обязательно является пародией или дьявольским перепевом другого. Один указывает путь к прекращению отдельного страдания — и это мысль религиозная и «комическая» в том смысле, в каком «Божественная комедия» — комическое произведение; другой — горек во взятой на себя трагической роли, которую всякий просвещенный человек должен играть на земле.

Подобно другим религиозным консерваторам, Достоевский выказывает тревогу по поводу полного избавления ума от всякой власти над религией. Если человеческой рассудочности не будет позволено возможное разрушение религии посредством скептицизма, то тем самым отвергается возможность веры. Это весьма необычное требование. Повествователь Достоевского говорит:

«О, конечно, в монастыре он [Алеша] совершенно веровал в чудеса, но, по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере. Истинный реалист, если он неверующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду, а если чудо станет перед ним неотразимым фактом, то он скорее не поверит своим чувствам, чем допустит факт. (...) В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо. Апостол Фома объявил, что не поверит, прежде чем не увидит, а когда увидел, сказал: „Господь мой и Бог мой!..“ (...) уверовал он лишь единственно потому, что желал уверовать» (14; 24—25).

Иванов черт, искусно пытаясь заставить Ивана поверить в свое независимое от его ума существование, вторит этому:

«А не верь... Что за вера насилием? Притом же в вере никакие доказательства не помогают, особенно материальные. Фома поверил не потому, что увидел воскресшего Христа, а потому, что еще прежде желал поверить» (15; 71).

Эти замечания, одно сделанное повествователем, а другое — «отцом лжи», усиливают друг друга, хотя, конечно же, никак друг с другом не связаны. Оба могут быть справедливы, потому что они представляют правду разных миров, разных измерений.

Именно несовместимость различных измерений, соединенных будто по волшебству, обеспечивает роману его сложную, богатую разнообразием фактуру. Например, тематическая куль-

минация романа состоит из Ивановых вопросов о наличии зла и ответов на них старца Зосимы. Но даже эта центральная проблема не может быть решена, поскольку нам дано дьяволово пересмеивание того, что должно быть последним словом: действительно, у Достоевского нет последнего слова! Иван в «Pro и Contra» говорит Алеше о страдании детей, которое представляется ему абсолютно несправедливым. Его нападение на садизм человека есть только способ напасть на Бога, позволяющего этот кошмар:

«Понимаешь ли ты, для чего эта ахиня так нужна и создана! Без нее, говорят, и пробыть бы не мог человек на земле, ибо не познал бы добра и зла. Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столько стоит? Да ведь весь мир познания не стоит тогда этих слезок ребеночка к „Боженьке”» (14; 220—221).

Иван продолжает, рассказывая историю о русском помещике, который затравил ребенка охотничьими собаками, и спрашивает, нужно ли этого человека «для удовлетворения нравственного чувства расстрелять». Но Иван заботится не об отмщении, не об аде для притеснителей. Он хочет простить, но он не может простить; без любви в человечестве он не желает принять «гармонию», основанную на страдании и прощении. «Я хочу оставаться лучше со страданиями неотмщенными. Лучше уж я останусь при неотмщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, хотя бы я был и неправ» (14; 223): это, должно быть, первое когда-либо написанное положение трагического экзистенциализма. Есть что-то поистине ужасное в готовности простить, признает Иван, и тем самым он наносит удар по самому основанию сочувствия Достоевского к преступнику. Что есть это сочувствие, как не признание такого же влечения к убийству в себе самом?

Иван не просто представляет «интеллектуала» или «европейца» в этом романе; он определенно представляет также запретное знание, скрывающееся в Достоевском и в религиозном темпераменте вообще, род духовного садизма. После этого не удивительно, что Иван должен быть уничтожен. Множество вводящих в заблуждение статей было написано о месте Ивана в этом романе, особенно с тех пор, как очевидная ортодоксальность произведения прельщает критиков, по природе консервативных или реакционных. Вот что говорит Элизио Вивас о положении Ивана: «Так обнаруживается, что Иван, который уверен в первенстве зла, если вы прижмете его, оказывается, ничего не знает, абсолютный солипсист, и не может доказать

бытия ни мира, ни Бога, ни даже черта»². «И [ответ Зосимы] разрешает противоречие, потому что он открывает нам, что ад есть жизнь без любви. И он также открывает, что Иваново досье возможно только благодаря лжи. Ибо Иван забывает, что он — творение, что поэтому у него нет права бросать вызов Богу»³.

Может быть, было бы глупо объяснять Вивасу, что идея в целом, которой мучается Иван, радикально меняет отношение к его «незнанию» и что его Евклидов земной ум, будучи всем, что он имеет, есть все, что он может принять. Оставаясь верным своим непосредственным ощущениям, «даже если он не прав», Иван честен по отношению к земле и не предаёт человечество. И кто может «доказать бытие мира, Бога или даже черта»? Достоевский постоянно настаивает, что никто не может «доказать бытие» ничего; сама идея доказательства ему отвратительна. Сказать, что Иван забыл, что он «творение», значит лишь с пафосом произнести чепуху. Экзистенциалист принимает всю ответственность за свое действие и не просит прощения, но он не принимает абсолютно никакой ответственности за действия, не им совершенные. Эссенциалист [«существенник», «бытийственник» — в противоположность внешнему существованию экзистенциалиста. — *Пер.*] (в этом контексте — идеальный христианин) принимает всю вину за все действия, нравственно вездесущ, не имеет единичной самоидентификации (и вообще идентификации) и может быть прощен за любой грех, неважно, насколько чудовищный, потому что он окончательно лишен свободы и ответственности не только за свои грехи, но и за грехи человечества; он и есть «творение». Признать себя «творением» значит, следовательно, подчиниться с признательностью условию: не иметь никакой ответственности за собственные действия — наподобие Мити, чья жестокость преобразует его, по несчастной случайности уничтожая других, и оставаться навсегда ребенком. Критик вроде Виваса может быть абсолютно прав, в своем религиозном контексте, осуждая отчаяние Гамлета и рекомендуя ему пост и молитву, но это не показывает глубокого проникновения в трагическое отношение к жизни, которое, безусловно, противостоит христианскому к ней отношению.

Достоевский совершенно понимает значение Ивановых вопросов, и ответ, который он предлагает для них, есть не столько ответ, сколько другая точка зрения. Вот рассуждения Зосимы по поводу книги об Иове: «Слышал я потом слова насмешников и хулителей, слова гордые: как это мог Господь отдать лю-

бимого из святых Своих на потеху диаволу <...> и для чего: чтобы только похвалиться перед сатаной? <...> Но в том и великое, что тут тайна» (14; 265).

«Тайна», следовательно, предлагается как разумный ответ на Иванов вопрос, так же как она предлагается как политическое средство Великим инквизитором. И отец Зосима продолжает говорить о Библии:

«И сколько тайн разрешенных и откровенных: восстанавливает Бог снова Иова, дает ему вновь богатство, проходят опять многие годы, и вот у него уже новые дети, другие, и он любит их — Господи: „Да как мог бы он, казалось, возлюбить этих новых, когда тех прежних нет, когда тех лишился? Вспоминая тех, разве можно быть счастливым в полноте, как прежде, с новыми? <...>”. Но можно, можно: старое горе великою тайной жизни человеческой переходит постепенно в тихую умиленную радость» (14; 265).

Достоевский предлагает здесь не «ответ» на Иваново вопрошание, и, конечно, экзистенциальное сознание вознегодует на легкость, с которой боль оправдывается словами; дети, которые страдали и умерли, очевидно, не существуют для отца Зосимы как существенные индивидуальности, но лишь как предметы в продолжающейся эволюции, которая приводит нас ближе к Богу и «правде». Если должно быть наказание за злые дела, это должно быть самонаказание. Зосима учит, что никто не может судить преступника, но он говорит: «Если можешь принять на себя преступление стоящего перед тобою и судимого сердцем твоим преступника, то немедленно прими и пострадай за него сам, его же без укора отпусти. <...> Если же отойдет с целованием твоим бесчувственный и смеясь над тобою же, то не соблазняйся и сим: значит срок его еще не пришел <...> а не придет, все равно: не он, так другой за него познает, и пострадает, и осудит, и обвинит себя сам, и правда будет восполнена» (14; 291).

В подобном христианстве, следовательно, именно индивидуальность-то и не существует. Один или другой, одна горсть правды или другая — это неважно: только сама правда важна. Таким образом, религия Зосимы та же, что и у Великого инквизитора: существование личности не имеет никакого значения. Некто ищет «святых», чтобы преклониться, но важен здесь лишь факт преклонения, а не то, что именно этот некто преклонился. Достоевский придумывает Великого инквизитора как практический образец мистицизма Зосимы. Оба возлюбили человечество, но Великий инквизитор, отвергая Бога, сознает, что

все люди нуждаются в законах и карах, в исповеди и отпущении грехов. Но оба — Великий инквизитор и отец Зосима — признают, что человек — это ребенок, что он далек от экзистенциалистского идеала человека, вполне способного к действию, разумного, ответственного.

Затем, предлагая светлые и темные варианты спасителей, Достоевский не может не пойти дальше и не вообразить горькую противоположность и тем и другим. Местом действия снова становится сознание Ивана в начале болезни, навлеченной смердяковской исповедью. Черт, ему явившийся, его разочаровывает — что-то вроде бедного родственника, увлекающегося французскими фразами (все французское было упадническим для Достоевского) и натянутыми шутками — самое дно подсознательных сил Ивана и, следовательно, наиболее сокрушительное из его испытаний; это удар по Ивановой гордости, как уродливый маленький черт, оседлавший Заратустру Ницше и «дряблый черт» из «Сердца тьмы» Конрада. Этот черт — это, конечно, человеческое сознание, и из него-то все и исходит. Достоевский, конечно же, это знает, хотя и не затрагивает этот пласт, создавая свою эпическую комедию веры. Черт говорит:

«Je pense donc je suis, это я знаю наверно, остальное же все, что кругом меня, все эти миры, Бог и даже сам сатана, — все это для меня не доказано, существует ли оно само по себе или есть только одна моя эманация, последовательное развитие моего я, существующего доверменно и единолично» (15; 77).

Он передразнивает ранее сказанные Иваном слова, говоря, что жизнь возможна только благодаря нелепостям; без черта в качестве козла отпущения (или без человеческого непредсказуемого сознания) ничего не могло бы происходить. «Черт» все равно что «иррациональное»:

«Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их и трагедия. Ну и страдают, конечно, но <...> все же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание-то и есть жизнь» (15; 77).

Достоевский говорит, таким образом, что основанием жизни является иррациональное, «черт» в человеке, который осмеивает всю эту слишком случайную комедию страдания, которая и есть человеческая судьба. Об Искуплении ничего не сказано; это, может быть, тоже не более чем «эманация» человеческого сознания. Но самый грубый удар по идеалистическим верованиям отца Зосимы наносится чертовой концепцией совести. То,

что Достоевский говорит здесь, находится в полном противоречии с тем, что он говорил ранее. На вопрос Ивана об адских муках черт говорит:

«Какие муки? Ах, и не спрашивай: прежде было и так и сяк, а ныне все больше нравственные пошли, „угрызения совести” и весь этот вздор... Ну и кто же выиграл, выиграли одни бессовестные, потому что ж ему за угрызения совести, когда и совести-то нет вовсе» (15; 78).

То, что Иван сходит с ума, вовсе не наверняка является показателем иллюзорности его опыта; напротив, сумасшествие в литературе часто есть знак того, что истина взрывает всякую нормальность. Как Пип в «Моби Дике», как Гамлет, сначала играющий сумасшедшего, а потом уже не имеющий необходимости играть, Иван осознает нечто столь опустошающее, что не может уже вернуться в мир обычных людей. Он исчезает из романа, затерянный в суете подготовки к Митиному освобождению, среди «новой России», символизируемой мальчишками. «Люди принимают всю эту комедию за нечто серьезное, в этом их и трагедия»: партия Ивана в этом романе — партия трагического героя, делающего решающий выбор (оставляющего своего отца, чтобы он был убит), зарвавшегося при оценке своей способности вынести тот род правды, на котором он настаивает, разрушенного судьбой, которая в такой степени является частью его характера, что просто неотделима от него. Его трагедия значительно отличается от трагедии Ставрогина в «Бесах», поскольку у Ставрогина вовсе нет воли, великодушия, цели. Как он говорит в конце жизни: «Из меня вылилось одно отрицание (...). Я никогда не могу потерять рассудок и никогда не могу поверить идее в той степени, как он [Кириллов]. Я даже заняться идеей в той степени не могу» (10; 514).

Действительно, Достоевский упорно настаивает на том, что Ставрогин в здравом уме совершает самоубийство — оставаться в здравом уме, отвергать милость безумия свойственно проклятию, тяготеющему над ним. Хотя Иван разделяет некоторые из ставрогинских убеждений, он гораздо более человечен. Если Иван представлен как рассудочный экзистенциалист, тогда судьба подобной нравственной позиции — это сумасшествие и разрушение, и такая судьба трагична. Ибо мы видим, что лишь те, у кого нет совести, уцелеют, и лишь чуткие и совестливые будут страдать. Чертово многоречивое сетование по поводу новых наказаний — ответ отцу Зосиме, отсекающий мистическую концепцию старца о людях как детях, жаждущих наказания и прощения. Напротив, быть ребенком значит быть жестоким,

и те немногие люди, которые поднялись над общей жестокостью, пострададут и будут уничтожены.

Вновь и вновь приходится переоценивать этот роман: есть ли это утверждающее произведение, что-то вроде божественной комедии, успешно отвечающей на поставленные в ней вопросы? Или же оно издевается над самим намерением дать такой ответ, заключая в себе антироман, трагическое восприятие жизни которого до горечи противоположно счастливому концу? Кафка спрашивает, может ли вечность смыть унижение времени, и на этот вопрос можно отвечать двумя способами: с бытийственной точки зрения, с которой в вечности действительно все теряется, или с экзистенциалистской, с которой вечности вовсе нет, есть лишь отрезки времени, которые никогда не становятся вечностью. Достоевский допускает оба ответа, хотя он очевидно имеет в виду первую точку зрения как оправдывающую страдание в романе. Ему приписывают проницательнейшее понимание общественных отношений и человеческого характера, но на самом деле он сурово себя ограничивает — возможно, сознательно — в том, что касается «общества», и его характеры все, кажется, принадлежат к одной семье; его психологические прозрения в основном сопряжены с самоистязанием, свойственным эгоизму и его естественным следствием: желанием разрушения и смерти. Как писатель идей он всегда пленителен, пока не доведет работу до конца. (Только «Идиот» с его прекрасно выдержанной формой и эксцентричные «Бесы» с их напущенным на мир Петром Верховенским кажутся удовлетворительными в целом.) Что делает Достоевского столь высоко почитаемым писателем, так это, по-видимому, не его понимание природы человека, не его способность с пониманием обращаться с идеями, но, скорее, его разнообразная демонстрация искусства писания — великолепная непредсказуемость писателя как писателя, который ничего не может оставить невысказанным, чье воображение так нервно и так богато, что характеры и идеи умножаются сами собой, будто бы по своей собственной воле. Высочайшее видение, которое дано нам Достоевским, это видение непостижимого внутреннего процесса творчества, вырывающегося из подсознания.

Перевод Т. А. Касаткиной

¹ Freud, S. Dostoevsky and Parricide // Character and Culture. N. Y., 1963 P. 288.

² The Two Dimensions of Reality in *The Brothers Karamazov* // Creation and Discovery. N. Y., 1955. P. 55, 66.

³ Ibid. P. 66.