

Глава 2

БЕСЫ.

Бытие-к-смерти

Роль Черта — и чертей вообще — требует более подробного обсуждения. Понемногу проясняется, что взгляды Достоевского на этот счет весьма и весьма неоднозначны. Черт Ивана Карамазова предстает доброжелательным и, по словам того же героя, несколько вульгарным источником сложной мотивации и неразумия; Черт Великого Инквизитора — «страшный и премудрый», воплощает в себе неисчерпаемую силу рационализма. У. Дж. Лезерберроу в своей недавно вышедшей монографии о демоническом в творчестве Достоевского настойчиво проводит мысль о том, что явления Черта — не более чем декоративный элемент в общем корпусе прозы писателя. Исследователь, в частности, замечает, что в «Братьях Карамазовых», романе, в котором особенно акцентировано внимание на характере повествования как такового (стороне, с блеском и во всех подробностях проанализированной Виктором Террасом¹), с первых же страниц явлен повышенный интерес к «вранью, рассказыванью сказок и чертовщине»². За огромными пластами повествования в «Братьях Карамазовых», утверждает Лезерберроу, таится теологическая подозрительность, постулирующая, что любой вымысел — не что иное, как вызов единоличному «авторству» Господа Бога³. Если анализ, проведенный в предыдущей главе, точен, уместно заключить, что художественный замысел Достоевского отчасти состоит в создании произведения, которое было бы ближе к промыслу Божьему, нежели любой образец фактографического репортажа. Последнее отнюдь не является вызовом единому творцу, но, стремясь достичь такой цели, писатель должен побудить нас более ясно осознать, что в процессе повествования входит в зону обитания Черта, а что — нет. Эти мотивы присутствуют во всех романах Достоевского, однако именно в «Братьях Карамазовых» мы находим самые пространные рассуждения (и самую детализированную «дьявологию») по данному вопросу. Поэтому прежде чем обратиться к другим произведениям писателя, имеет смысл еще раз пристально взглянуться в наиболее зрелые размышления романиста по этому поводу.

Начать можно с предостережения, которое делает Лебедев в «Идите»: он утверждает, что не стоит пренебрегать Чертом, полагаясь на бытующие в народе примитивные картинки, рисующие его облик [437]. Отсылки к фольклору такого рода — то иронические, то вполне серьезные, — зачастую возникают в романах, как правило, свидетельствуя о введении важных тематических мотивов. В «Братьях Карамазовых» отсылки к легендарным и фольклорным представлениям о чертовщине встречаются не раз, причем в определенной связи с теми или иными персонажами. С Федором Карамазовым мы впервые сталкиваемся, когда он своим неповторимым голосом (в главе 4 книги 1) высмеивает расхожие картины адских мук, одновременно утверждая, что верить во что бы то ни было, кроме самого грубого и буквального представления об аде, невозможно. Монахи (Алеша как раз собирается уйти в монастырь) для того и существуют, чтобы заставить несмышленища уверовать во все эти ужасы («Ведь там в монастыре иноки, наверно, полагают, что в аде, например, есть потолок» — для того, чтобы было откуда свисать крючьям, которыми черти терзают грешников [37]). Беззлобное несогласие Алеши с тем, что в монастырях внушают такую чушь, отец оставляет без ответа. Чуть позже мы слышим, как Федор не столь вызывающе, но все же насмешливо отзывается о менее метафорическом черте. В своем перегруженном невероятными деталями монологе о монастырских нравах старший Карамазов задается вопросом, не одержим ли он сам нечистым духом, но только «небольшого, впрочем, калибра» [59]. Он лжец, но отнюдь не отец лжи: «...Ну хоть сын лжи, и того будет довольно» [63]; в романе, столь явно сосредоточенном на отношениях отцов и сыновей, такая фразеология не случайна. Самоанализ Федора находит ироническое подтверждение повествователя, когда нам сообщают, что за обедом с настоятелем монастыря вселившийся в Карамазова-старшего «глупый дьявол» в очередной раз провоцирует его на злобную и нелепую выходку против хозяев [119]. Последнее свое замечание на этот счет Федор отпускает, сидя «за коньячком» (так называется глава 8 книги 3) с Иваном и Алешей. Иван начисто отрицает существование как Бога, так и Дьявола, и старик его спрашивает: «Кто же смеется над людьми, Иван?» Иван «усмехнулся» и отвечает: «Черт, должно быть» (т. е. тот, кто наверняка не существует). «Жаль», — отзывается Федор [179].

Дьявольщина — не что иное, как дежурное блюдо для Федора Карамазова, повод для издевки и балагурства и одновременно — оправдание его собственного анархического цинизма и шутовства. В его «жаль» (что Дьявола не существует) сквозит стремление обрести космический прототип подобной анархии. В то же время и сам он,

кажется, сознает, что вечное паясничанье — вовсе не беспроигрышная позиция: изрекаемые им нелепости постоянно разоблачают, и, по крайней мере, в присутствии Зосимы, персонаж признает их несостоятельность. Думается, не слишком погрешив против истины, можно сказать, что его определение себя как человека, одержимого бесом «небольшого калибра», близко к оценке, которую Достоевский ожидает от читателя. По большому счету Федор — скупое, эгоистичное, временами жестокое и заносчивое ничтожество, прячущееся за шутовской маской; при всем том он едва ли является главным средоточием зла в романе. По духу он принадлежит к беспутной толпе, сопровождающей Рогожина в «Идиоте», к тому «дьявольскому водевилю», хаотичная и бесстыдная порочность участников которого является скорее показателем, нежели причиной глубокого разложения. Эти участники — и впрямь «сыны лжи», люди, действительно не способные отличить истину от фальши. Симптоматично, что Зосима говорит с Федором «с улыбкой», и его совет персонажу прям и недвусмыслен: он должен перестать лгать — не в последнюю очередь потому, что ложь, обращенная к самому себе, с легкостью порождает обиду, а последнее — великий соблазн [62–63]. Несмотря на попытки Карамазова-старшего вывести старца из равновесия, Зосима, похоже, относится к нему скорее со снисходительным интересом, нежели с нравственным укором, хотя последующие эпизоды и характеризуют его в гораздо более мрачных красках⁴.

Фактически Зосима скептичен или по меньшей мере безразличен к бесам «небольшого калибра». Когда отец Ферапонт врывается в комнату, где бдят над его телом, одно из обвинений, предъявляемых им старцу, заключается в том, что Зосима «чертей отвергал» [434]; рассказывается история, как при встрече с монахом, одержимым бесами, старец прописал ему вместо экзорцизма слабительное. Ферапонт, разумеется, специалист по бесовщине в самом прямом и буквальном смысле слова. Его беседа с «монашкой» из Обдорска в главе 1 книги 4 характеризует его как неумолимого преследователя обитающих в монастыре бесов. Нежелание его собратьев блюсти крайние формы поста отправляет их прямо в когти Дьявола, а потому и неудивительно, что бесов, прячущихся под клобуками монашеской братии, можно узреть буквально повсюду. Изложение Ферапонтом того, как он изловил одного невезучего беса, прищемив ему хвост дверью, и затем изничтожил его, очертив знак креста («Тут и подход, как паук давленный» [223]), — история в точности того рода, в которую, как полагал Федор, могли без тени сомнения уверовать монахи. Однако абсолютно ясно, что вовсе не в Ферапонте воплощены дух или этика монастыря. Один лишь монашек из Обдорска увидел в нем духовного героя, причем Достоевский с незаурядным мастерством рисует

целый ряд трудностей, препятствующих даже этому туповатому прищельцу уверовать в истинность Ферапонтовых фантазий; романист создает замечательный комический эпизод, хотя в нем уже и предвещается озлобление, определившее скандальную выходку Ферапонта и вырывающееся наружу в сцене над прахом Зосимы.

Здесь уместно между строк заметить, что бытующий в критической литературе тезис, согласно которому Ферапонт отстаивает «традиционную» аскезу в противовес более гуманной и прогрессивной теологии Зосимы, не выдерживает критики. Одержимость Ферапонта идеей поста — один из тех эксцессов, какие не раз находили осуждение в православной монастырской мысли по причине их экстремальности и индивидуалистичности; проще говоря, нет сомнения в том, что монах серьезно повредился в уме. О невежестве Ферапонта исчерпывающе свидетельствует его первый разговор с обдорским монашом, где ему непостижимым образом удается провести разграничение между *Духом Святым* и *Святодухом* [223]. У гроба Зосимы его ярость обрушивается на тех, кто молчаливо поощрял его невежество: «Притек я сюда малограмотен, а здесь, что и знал, забыл...» [435]. И он горько сожалеет, что Зосиме — иеромонаху, принявшему «обет великий»⁵, — уготованы более торжественные похороны, нежели ему. Ферапонт, возможно, фокусирует в себе недовольство прочих озлобленных и недалеких служителей церкви, подвергающих сомнению авторитет старцев, но ему отнюдь не принадлежит роль носителя какой бы то ни было богословской теории или практики.

В глазах Ферапонта власть над активно материализующимися эманациями зла — своего рода компенсация за его непринадлежность к религиозной элите, к кругу тех образованных и посвященных, которым, по его убеждению, недостает той подлинной духовной энергии, подпитываемой видениями и озарениями, какой наделен он. Зосима, не воспринимавший бесовщину столь внешним и осязаемым образом, оказывается примерно наказан тем, что его тело скоротечно истлевет. И отнюдь не случайно то (подчас ускользающее от внимания критиков) обстоятельство, что Ферапонтово описание конца изловленного черта («Теперь надоть быть погнил в углу-то, смердит, а они-то не видят, не чухают» [223]) находит почти зеркальное отражение в его инвективе против Зосимы («Пурганцу от чертей давал. Вот они и развелись у вас, как пауки по углам. А днесь и сам провонял» [434]). Ведь в глазах последнего Зосима, приуменьшая опасность материализующихся носителей бесовщины (над которыми он, Ферапонт, имеет ясное и неоспоримое превосходство) и тем самым являя угрозу его духовному авторитету, воплощает собой непосредственную эманацию бесовской силы. Так что Зосиму заслуженно постигает недвусмысленное и материальное воздаяние, воплощающее

волю Господню. «В сем указание господне великое видим», — изрекает Ферапонт, указывая на преждевременное тление плоти старца.

Но, разумеется, как мы уже убедились в первой главе этой книги, физические манифестации духовных реальностей неизменно обладают амбивалентной природой, и мысль, что подобными манифестациями можно что-либо доказать, опровергается устами авторитета не меньшего, нежели Черт Ивана Карамазова. Даже наводящие на подозрение признаки материального увядания отнюдь не однозначны. Убийца Смердяков носит фамилию, ассоциирующую вонь со злом; но, с другой стороны, он столь уничижительно наречен Федором в память о своей невезучей матери «Лизавете Смердящей» (глава 2 книги 3), а она, без сомнения, «юродивый божий человек». Есть и еще проливающая свет строка в главе 6 книги 4, где описывается первое появление Алеши в семействе Снегиревых: особо чувствительная госпожа Снегирева рассказывает о гостях, обвинявших ее в том, что от нее дурно пахнет: «А и что им мой воздух дался? От мертвых и того хуже пахнет» [265]. Запахи, в том числе и смрад, исходящий от трупа, нельзя считать моральными индикаторами. Нас мимоходом предупреждают: не следует придавать слишком уж большое значение суждениям отца Ферапонта.

Иначе говоря, коль скоро черти Федора Карамазова — не более чем полусерьезные проекции его собственной лживости в быту и вечного шутовства, то черти Ферапонта — проекции его неистребимого стремления утвердить свою духовную власть, мало-помалу ускользающую от него в сложной монастырской иерархии. Они опаснее карамазовских, ибо, в отличие от них, воплощающих вредоносный, но не слишком целенаправленный подрыв любых претензий на достоинство или моральную состоятельность, гораздо теснее смыкаются с реальным отрицанием добра. Не случайно отец Паисий обвиняет Ферапонта в том, что своей фанатичной ненавистью он служит нечистому [434]. И то, что сам Ферапонт заливается слезами жалости к себе, красноречиво говорит о его бессилии в мире подлинных человеческих чувств и умений. Применительно к повествованию о том и о другом, видимо, можно сказать, что они являются поводами рассказать об обстоятельствах, которые описывать в обычной человеческой манере слишком неловко или унижительно. Оба, разумеется, являются глашатаями неправды — неправды о жизненной ситуации, неправды о них двоих, глашатаями лжи самим себе; однако, оказываясь таковыми, в рамках своего повествования они одновременно высвечивают крупницы истины. Перед нами персонажи, чьи апелляции к бесовщине — устрашающие в устах одного, издевательские в устах другого, — символизируют отчужденность последних от себя самих. В рамках повествовательного искусства Достоевского рассказывание

историй о бесах есть признак того, что нечто неблагополучное глубоко таится в натуре рассказчика⁶.

Но (и тут перед нами еще один поворот сюжета) отнюдь не потому, что демоническое представляет собой неадекватную или сказочную категорию. Быть, подобно Ферапонту, соблазненным причудливыми рассказами о «нечистом» — значит и впрямь *поддаться* дьявольскому искушению или, словами Паисия, послужить нечистому. Заимствованное извне словоупотребление в определении бесовского начала вроде «воплощающегося», «материализующегося» — словоупотребление, знаменующее вторжение в человеческий дух внечеловеческого, — призвано высветить нечто истинное в натурах тех, кто заявляет, что видели чертей во плоти. Те, кто апеллирует к бытующим в фольклоре чертям, упускают из вида подлинно демоническую проблему — проблему самообольщения. Как мы увидим, это следует из двух главных упоминаний о Черте в «Братьях Карамазовых», причем в обоих случаях относящихся к Ивану. Один из исследователей полагает⁷, что Иван занимает по отношению к Ферапонту такую же позицию, как Алеша к Зосиме: и тот, и другой воспринимают бесовскую силу как материализованную; и тот, и другой заперты в темнице собственного одиночества, завершающегося сумасшествием. Является ли — в метафорическом плане — Иван духовным сыном Ферапонта, как Алеша — духовным сыном Зосимы? Параллель кажется слегка надуманной, но налицо подлинная связь: в определенном смысле Ферапонтовы фантазии как минимум предвосхищают галлюцинативное посещение Чертом Ивана.

Но прежде, чем вернуться к этому вопросу, стоит обратить внимание на еще одного персонажа «Братьев Карамазовых», мимолетно, но значимо ассоциируемого с нечистой силой. Лиза Хохлакова, девушка-подросток, с которой обручается Алеша, с первого же появления озадачивает читателей. Нам не раз напоминают, что она подвержена «истерике», и в итоге возникает сомнение, что Зосима ее и впрямь исцелил, как уверяют вокруг. Уже при первом ее появлении (в келье старца — глава 4, книга 1) становится очевидным, что помыслами Лизы владеет Алеша. Несмотря на ее письменное признание в любви Алеше (глава 11, книга 3), выясняется, что сложные эмоциональные узы связывают девушку с обоими братьями — с каждым по-своему. При последнем же появлении на страницах романа (в главе 3 книги 11) Лиза, охарактеризованная в заглавии как «*Бесенок*», начинает с того, что не сможет быть Алеше женой, ибо он склонен поступать как Мышкин: «Вы в мужья не годитесь: я за вас выйду, и вдруг дам вам записку, чтобы отнести тому, которого полюблю после вас, вы возьмете и непременно отнесете, да еще ответ принесете» [741]. Она, заявляет девушка, его не уважает. Ее менталитет рискованно

близок менталитету Настасьи Филипповны: она убеждена, что обречена быть несчастной и заслуживает самых тяжелых страданий. Лиза признается Алеше, что ей хочется поджечь дом; страницей или двумя позже она испытает соблазн «наделать ужасно много зла». А потом «все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно. Почему это так приятно, Алеша?» [744].

Лиза заморожена гибелью — гибелью самой себя и своего мира; она хочет, чтобы ее признали виновной и чтобы на нее поглядели судьи, небесные и земные, а она могла рассмеяться им в ответ. Она настаивает, что все на свете, подобно ей самой, тайно влюблены во зло, не исключая и зла отцеубийства, и твердит, что жаждет погибнуть. Как раз в это время она вспоминает повторяющийся сон о стремящихся схватить ее чертях: они — «во всех углах и под столом», как Ферапонтовы черти в монастыре. Лиза осеняет себя крестом, и они отступают; затем ею снова завладевают кощунственные помыслы, и черти приближаются; она снова крестится, и они вновь отступают. Затем девушка поверяет Алеше гаденькую садистскую фантазию, замешанную на клеветнических историях про евреев, якобы распинающих на Пасху христианских младенцев. «Алеша, правда ли, что жида на пасху детей крадут и режут?» — спрашивает она Алешу. И он, в данном вопросе столь же непростительно предубежденный, как и его создатель, отвечает: «Не знаю»⁸. Она также поведала эту историю Ивану и спросила, «хорошо» ли это, по его мнению. «Он вдруг засмеялся и сказал, что это в самом деле хорошо» [743–744].

Что же в действительности происходит в этой неприятной главе (кончающейся тем, что Лиза, вероятно, не в первый и не в последний раз наносит себе увечье)? Тотальное презрение Ивана к человечеству, распространяющееся на него самого и всех окружающих, трансформировалось в натуре Лизы в настоящую патологию. Бесовское начало, с которым она флиртует в своих снах и грезах наяву, предстает здесь неразрывно сплетенным с ее страхом и ненавистью к собственному телу и собственной сексуальности, равно как и к телам и сексуальности других; распятый ребенок вновь и вновь предстает ей с отрезанными пальцами — таков недвусмысленный образ кастрации (стоит, кстати, помнить, что в предыдущее посещение Алеша порезал себе палец, и Лиза настояла на том, чтобы забинтовать его: Алеша остается безопасным «ухажером», пока заторможена или заблокирована его сексуальность). Она приглашает Ивана и Алешу собственным презрением санкционировать ее самоуничтожение. Мимо внимания современного читателя не пройдут целые пласты косвенных отсылок к периодическому насилию героини над собой; мы не можем не задаваться вопросами — вопросами, которые прекрасно понял бы До-

стоевский, — о «казусе» Лизы. Снедающие ее бесы — отнюдь не изощренные способы сокрытия или подмены истины о самой себе, как в случае Федора и Ферапонта, но представления о том, что в самой себе кажется ей наихудшим. Эти бесы неустанно преследуют ее, побуждая к саморазрушению; часть их стратегии (как показывается далее в главе) заключается в том, чтобы побудить ее признать, что все «хорошо»: ее ненависть к себе, ее садизм, ее самоуничтожение в ходе лицезрения этого садизма и этой ненависти к себе, да и все остальное.

Иван и Алеша, каждый по-разному, призваны помогать работе нечистого. Лиза побуждает их подтвердить, что она и в самом деле готова уравнивать добро со злом (иными словами, относиться ко всему на свете как к «хорошему»), что бесы фактически уже овладели ею. Для Ивана такое уравнивание добра и зла — «правильный» вывод (так думает она; уместно предположить, что реакция Ивана иронична, это своего рода возвращение его прежнего «бунта», подразумевающего: коль скоро ты принимаешь мир, исполненный невыразимой жестокости и боли, особенно по отношению к детям, то тем самым, по сути, признаешь, что все хорошо), и он ведет лишь к тому, чтобы начать презирать Лизу, как и весь остальной мир. В глазах Алеши это грешный вывод, который, как она считает, должен заставить его презирать ее за преступную извращенность. Алеша отказывается играть по ее правилам; Лиза выпрашивает у него обещание поплакать по ней, но ничто не говорит о том, что в ее расстроенной душе наступит успокоение. Последнее, что мы узнаем о героине, — она дверью прищемила себе палец. Теперь она в абсолютном плену у нечистой силы: не в плане «одержимости», о которой твердят Федор и Ферапонт, но как человек, выносящий самому себе приговор, исключая всякую возможность помилования или смягчения. Согласно определению, данному Зосимой в последней из его записанных Алешей бесед [глава 3(1) книги 6], она претерпевает адские муки, ибо не способна любить («Потому что я не люблю никого. Слышите, ни-ко-го!» [748]).

Таким образом, в данном случае демоническое предстает как комплексный феномен, включающий взгляд на мир как морально индифферентное целое, допускающее наряду с другими способами жить садистскую жестокость, и в силу возможности такого отношения к миру взгляд индивидуума на самого себя как на существо, обреченное на незаслуженное унижение, боль и отверженность. Бога, облеченного властью судить, нет, мир морально нейтрален (и оттого устрашающ); но коль скоро нет Бога, облеченного властью судить, нет в этом мире места ни оправданию, ни облегчению участи; есть лишь чувство тошноты и отвращения при виде поработившей человеческое «я» жажды боли и уничтожения, и от этого чувства нет лекарства. Глава в целом может быть прочитана как иллюстрация на тему размышлений Зоси-

мы о суде и аде. Если Бога нет, дело не только в том, что все позволено (фраза, так часто повторяемая в «Братьях Карамазовых», хотя — что симптоматично — она ни разу не звучит непосредственно из уст Ивана): убийственная правда заключается в том, что некуда бежать от нечистой силы — иными словами, от собственного «я», запертого в клетке унижения и ненависти к себе. Нечистая сила торжествует тогда, когда мы не в силах взглянуть в лицо тому, что — как бы мы ни тщились это опровергнуть — истинно в нас самих и в окружающем мире, исполненном всепоглощающей жестокости, унижительных фантазий и бунта против «добра».

Черти, вселившиеся в Лизу, — пособники истины, но они злы, ибо эту истину можно услышать или прочесть только как стимул к самодеструкции. Сколь глубоко она увязла в этом водовороте — вопрос открытый, один из многих вопросов, остающихся открытыми в финале романа. Но этот эпизод — один из важных в процессе прояснения природы демонического, красной нитью проходящей через всю книгу, и он должен помочь нам глубже вчитаться и в историю о Великом Инквизиторе, и в историю кошмаров Ивана. Демоническое — не просто извращение, делающее Федора шутком и непочтительным критиком монастырской братии, а в собственном доме — данником губительных страстей. Федор — лжец, но лжец, не способный осознать истоки собственной лжи, даже если сам он не в силах искупить результаты своих выходов (в силу удовольствия от такого поведения на людях, привлекающего общее внимание, как замечает ему старец). Ферапонт — лжец, не осознающий, насколько сильно он погряз в неистинности, ибо он не способен укрощать и выражать свое глубочайшее недовольство; в его случае демоническое объемлет более широкий пласт неистинного, чем у Федора, поскольку оно открывает ему возможность до бесконечности откладывать процесс самопознания. Существует, однако, и самопознание, в равной мере демоническое; его-то и претерпевает Лиза: оно заключается в познании собственных деструктивных или перверсивных фантазий и ощущении их неизбежности, в сознании того, что ты принадлежишь миру, не подлежащему искуплению. Демоническое смещается от осознанной лжи Федора к неосознанной лжи Ферапонта и затем — к осознанной правдивости Лизы, но поскольку эта правдивость отрешена от любви к себе и другим, постольку она, в отличие от двух других, являет собой наиболее явный пример могущества нечистой силы.

* * *

Каким образом это может помочь нам понять суть Иванова кошмара? Как мы отмечали в первой главе, навещающий Ивана Черт

предстает как сила, стремящаяся к добру постольку, поскольку удерживает нас от преждевременной развязки. Постоянно побуждая нас быть на страже сложности наших мотиваций и обманчивости внешних проявлений (какими мы кажемся самим себе, каким кажется нам мир), он становится мотором, движущим рассказ вперед. «Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия», — так Черт излагает задание, данное ему высшей властью, жалуясь, что из него делают козла отпущения за иррациональность, без которой он бы с радостью обошелся [820]. Всегда ведь остаются вопросы, остаются даже тогда, когда соблюдены все видимые кондиции «разумного», — вопрос, можно сказать, забредший напрямиком из «Подполья», вырастающий из свободы, становящейся и бесконечной возможностью, и бесконечным проклятием.

Но, принимая заявления Черта за абсолютную данность, нам следует быть осмотрительнее. Пока все сказанное не противоречит истине, однако примеры Федора и Ферапонта предостерегают: истина не может исходить из уст Черта. В самом деле, стоит принять всерьез его методологию, — и тотчас же появится потребность поставить знак вопроса ко всему, что он нам наговорил. Ключевой элемент здесь — то, что ему не ведом «секрет» хода событий, известный лишь безымянным «им» — тем, кто определяет его путь на земле и в загробном мире. Все, на что он способен, — это разглагольствовать о бесконечном и, насколько ему известно, бессмысленном следовании истории сквозь подозрения, конфликт и переплетения всевозможных самообольщений — по сути, сквозь жизни разных Федоров и Ферапонтов. Он аттестует себя как сторонника того, что можно было бы назвать повествовательной связностью: возможностью рассказать свое и чужое, не раскрывая до поры до времени смысла и не искажая повествования в пользу мнимого финала — равновесия между частным и общим, которое просто не задано течением событий. Иванов Черт, как мы уже успели заметить, не кто иной, как «святой» — покровитель (в понимании Достоевского) романистов. Но (раз уж Федор и Ферапонт предостерегли нас от опасности верить тому, что заявляет о себе Черт) добавим, что Лизины сны и грезы наяву также предупредили нас о том, что фиксировать события в модусе непрерывности, игнорируя категории ценности и дифференциации, значит поставить нас лицом к лицу с хаотическим представлением о свободе и даже об истинности. Ведь если все, лежащее перед нами, включая страх и красоту, — сплошная непрерывность, страх этот еще ужаснее обычного, ибо нет возможности вставить его в контекст, где его можно было бы каким-то образом локализовать или трансформировать во что-то иное. Он просто рождается, рождается из ничего. И если то, что я осо-

знаю в самом себе, наряду с вдохновением и состраданием, — страх, страх перед дремлющими садистскими или отцеубийственными соблазнами, как обуздать этот страх и не впасть в суицид?

Черт, разумеется, напомним Ивану строки его собственной поэмы «Геологический переворот», в которой герой выдвигал мысль о том, что элиминация идеи Бога впервые в истории высвободит в человечестве потенциал подлинно бескорыстной любви («C'est charmant», — отреагирует непрощеный собеседник [830]). Но вдруг, спросит он, эта блаженная пора так и не настанет? Вдруг со временем все сведется к возрастающему убеждению, что без Бога нет нужды в установлениях и нет смысла в человеческой воле? На пустующее место Господа водружается человеческое «я». «Все дозволено»: из этого следует не только то, что узаконено любое преступление, но и то, что вся система оценок должна диктоваться человеческим «я», его волевым посылом. Как отмечает Евдокимов⁹, если в мире без Бога в самом деле позволено *все*, то в нем может найтись место и любви к Господу и ближнему; но то, чего в нем нет, — это ощущение, что такая любовь заложена в самой природе вещей. А если это «я» ощущает свою причастность к злодеянию, от которого само отшатывается, что тогда? Весь этот кошмар, не забудем, приключается с Иваном, когда он мучительно переживает свое сообщничество в убийстве Смердяковым отца. Как и в случае с одержимой отчаянием Лизой, его «я», в силу вынесенного героем самому себе обвинительного вердикта, утрачивает способность выносить оценочные суждения.

Именно это решительное настояние на безвозвратно отчужденном и пристыженном «я», возводимом в идеал Чертом из сна Ивана (и Лизы), выявляет в незваном пришельце нечто большее, нежели доброжелательную каналю, существование которой в заведенном порядке вещей допустимо, ибо «надо, чтобы были происшествия». Он — источник парализующего или исподволь подталкивающего к самоубийству отчуждения личности от самой себя; такая линия фактически уже была показана пунктиром в характере Ставрогина, но только в «Братьях Карамазовых» она впервые укореняется в самую полную типологию демонического, на какую отважился Достоевский. Лезерберроу в своем прекрасном анализе некоторых из этих линий, говоря о книге шестой романа (жизне Зосимы), замечает, что ее неровность может служить иллюстрацией неспособности «реалистического романа» запечатлеть божественную благодать¹⁰. Однако техника Достоевского-прозаика отчасти призвана продемонстрировать и другое: показать, что представляет собой реализм вне благодати. Независимо от того, есть ли просчеты в главах, посвященных Зосиме (их мы попытаемся более подробно рассмотреть в завершающих главах этой книги), налицо отчетливые

признаки, свидетельствующие, что демоническое повествование, повествование, бесстрастно фиксирующее предположительно «сырые» явления действительности, отягощенной страхом и человеческим «я», изнемогающим под натиском почти не находящих себе определения страстей, раньше или позже обрушивается под напором того и другого. Такой вид речи, такой вид репрезентации того, что «реально», в конечном счете, обрекает себя на безмолвие. Как мы увидели, он не способен выразить то, что видит внутри и вовне человека, и в результате отрешается от речи, уходя в сумасшествие или самоубийство. Повествование же Достоевского, базирующееся на фундаменте убеждений, рассмотренных в первой главе, в целом являет собой целенаправленное стремление избежать такого итога. И дело не только в концах, не сходящихся с концами, и отказе от облегченных финалов; оно также в проекциях будущего, в которых отнюдь не обязательно лежит безумие или суицид, ибо в повествовании остается в силе то, что может быть увидено в каком-то ином ракурсе, — если угодно, можно назвать это благодатью. Стоит, конечно, тут же признать, что в «Идиоте» повествовательная струна натянута до крайности, не оставляя для протагонистов никакого вообразимого будущего. Но под этим подразумевается, возможно, самая резкая атака писателя на двух противников религиозного реализма — вневременное экстатическое приятие всего и вся, с одной стороны, и нейтральное отображение общемирового «бытия-к-смерти», с другой.

Как говорилось выше, часть не ведомого Черту «секрета» связана с проблемой воплощения; он помышляет о телесном как открывающем доступ к простому ответу, которого он не знает. Как ни странно (но лишь на первый взгляд), он ассоциирует телесность с всеобъемлющим утверждением веры в Бога, символом веры семипудовой купчихи. Наиболее значимо в этом убеждении то, что в теле, в противоположность вымыслу о якобы беспредельности ума и/или воли, находят выражение форма и предел. Скептическое отношение Черта к существованию чего бы то ни было за пределами его ума — очевидное следствие его бестелесной природы. Впасть в солипсизм легче, когда привыкаешь к отсутствию пределов, и не сталкиваешься с сюрпризами, неизбежными, если живешь во плоти.

Таким образом, можно ожидать, что одно из происшествий в данном повествовании, которое символизировало бы поражение Черта, — это столкновение с пределом физического, включая внезапную физическую боль. Кульминацией первой встречи Алеши с Илюшей Снегиревым (глава 3, книга 4) становится момент, когда мальчик до крови кусает его за палец. Алеша реагирует добродушно и с достоинством, но думает, не является ли он сообщником в унижении

и агрессии подростка, а также задается вопросом, который впоследствии станет выяснять в разговоре с Лизой [281–284]: каким образом может унижать доброта. Алеша открывает для себя реальные издержки общения с уязвленными людьми, и это важный момент на его пути из монастыря в мир. Это своего рода аналог его соприкосновения с разлагающимся телом Зосимы — шок, лишь подчеркивающий неподконтрольную инаковость физической среды. И, разумеется, поступок Лизы, когда в конце своего последнего разговора с Алешей она причиняет себе боль, засунув палец в дверную щель, — не что иное, как попытка экзорцизма. Членовредительство — это всегда отчаянное усилие установить — пусть через боль — связь с собственным телом, когда душевное смятение достигает пугающего апогея.

Столкновение со странностями физического мира отнюдь не всегда должно заканчиваться болью. Симптоматично, что Ивана связывает с внешним миром, от которого он тщится отрешиться, «любовь», которую он испытывает к «клеяким листочкам». Физический мир не только шокирует, он может вызвать подобие лояльности к себе. Борьба с Чертом незримо связана с борьбой против того, что некоторые (скажем, американский романист Уокер Перси) именуют «ангелоподобностью» — стремлением полностью отрешиться от тела с целью более полного господства над окружением. Таким образом, поражение Черта становится показателем торжества нерасторжимой связи с физическим миром. Последнее может показаться странным тем, кто полагает, что религиозная вера внутренне трудно совместима с материальным. Но это меньше удивит знакомых с радикальной сакраментальной теологией, в частности с теологией восточнохристианской церкви, делающей упор на слиянии божественного начала с материальным, слиянии, выходящем на свет — в буквальном смысле слова — в писании икон¹¹. Что касается Достоевского, эту приверженность материальному легче всего увидеть в поступках, демонстрирующих деятельное сострадание. Эпизод (в главе 8 книги 11), в котором Иван после третьей и последней встречи со Смердяковым возвращается, чтобы спасти рискующего насмерть замерзнуть мужика, непосредственно связан с решением персонажа на следующий день выступить на процессе в защиту брата: он существует в мире, где можно выносить решения во имя добра и где будущие задачи могут влиять на поведение в настоящем. Трагедия же заключается в том, что исподволь снедающее Ивана сомнение и череда бесконечных вопросов, задаваемых Чертом на протяжении кошмара, о котором мы узнаем из следующей главы, в еще большей мере определяют его судьбу.

В сценах, демонстрирующих поражение Черта (и потому свидетельствующих, хотя бы косвенно, о присутствии благодати), персо-

нажи предстают людьми, над которыми в большей мере, нежели их собственная воля и их собственный зеркальный образ, довлеет нечто другое. Ведь рассказ о целенаправленном практическом служении чему-либо не в меньшей степени, чем слова о сочувствии одного человека другому, может быть рассказом о благодати. Достоевский вряд ли легко согласился бы с таким мнением, но эпизод о дне, проведенном Левиным с крестьянами, в романе «Анна Каренина» может быть в определенном смысле воспринят и как повествование о благодати. Однако в парадигме Достоевского таковым не мог не стать рассказ о любви. Смысл этого слова наиболее внятно выражен в размышлениях, вкладываемых романистом в уста Зосимы; однако не менее интересно проследить за тем, как в самом процессе письма любовь становится субъектом повествования. В предыдущей главе мы рассмотрели, какое значительное место в романе «Бесы» занимают размышления Шатова, когда он становится свидетелем рождения ребенка. А также насколько трезвую и специфичную заботу о ближнем проявляет он, стараясь развеять самоубийственные грезы Кириллова. Аналогичным образом, в истории о том, как Иван нехотя будит заснувшего на снегу пьяного мужика, принципиально важно не столько общее чувство доброжелательности, сколько свобода сочувственно откликнуться на беду. Думается, еще и поэтому Мышкин предстает перед читателем человеком, чья любовь таит в себе существенные изъяны: ведь в решающие моменты — такие как столкновение Настасьи и Аглаи незадолго до финала — он не способен осознать, в чем отчаянно нуждаются Аглая и Настасья (в ее потребности в любви он упорно видит лишь потребность в жалости).

Иван откликается неохотно, ибо в теории, по его словам, он не может поверить, что любовь к ближнему возможна. «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь» [309]. Это замечание герой роняет в самом начале главы «Бунт», и оно очень точно настраивает на то, как воспринимать все последующее. В глазах теоретика Ивана единственно возможная любовь — это любовь к человечеству в целом, тема, которая найдет развитие в легенде о Великом Инквизиторе. Потому любовь всегда «бестелесна». Применительно к конкретному человеку она немислима, ибо не может быть рациональной: ее следует подвергать квалификационной проверке, исходя из первоначальной виновности, присущей всем и каждому. Она разумна лишь по отношению к детям: они не разделяют греховности взрослых. С точки зрения Ивана, «реалистических» историй любви быть не может, за вычетом историй о любви к детям; но и эти последние звучат странно, поскольку их действие прерывается там, где возникает подлинное взаимодействие страсти и разговоров. Они как бы подводят к грани мира «до

повествования», полного вечной гармонии. Стоит, вернувшись назад, вспомнить «Идиота»: разве идиллические взаимоотношения Мышкина с опороченной и преданной остракизму Марией в Швейцарии и с местной ребятней, которую он призывает полюбить ее, — не идеальная иллюстрация единственного типа любви в «повествовательную» эпоху, за которой Иван признает право на существование (глава 6 части 1). Такова и замороженность Мышкина доисторическим временем, миром, где отсутствуют взрослая память и дифференциация; не случайно Настасья сравнивает его с Христом на картине, где художник изобразил Спасителя рассеянно благословляющим и в то же время не замечающим прислонившегося к его коленям младенца [«Идиот», 530].

Если «разумно» можно любить одних детей — иными словами, любить, не разочаровываясь, оказавшись лицом к лицу с реальностью, — то понятно, отчего издевательство над детьми выглядит в глазах Ивана самым страшным и безответным злодеянием. Если такое возможно, хуже того, обыденно, это грозит разрушением любого разумного проекта миропорядка, или, точнее, если разум дерзает смириться с этим во имя долгосрочной гармонии, значит, и сам разум необратимо извращен и морально не приемлем. Так что нам не остается ничего другого, как утешиться причудливой апорией Ивана: Черт — это сила, побуждающая происшествия случаться, двигаясь по непредсказуемой или иррациональной траектории, и, таким образом, делающая возможным повествование; но в то же время он — и сила, требующая от нас принять эту непредсказуемость без надежды или любви. Значит, он сила, способная побудить нас сделать отчаянную попытку по корректировке непредсказуемого мира во имя общей любви, но не способная привести к благополучной развязке судьбы отдельных людей.

Медленно, мало-помалу обретают отчетливость связи между Чертом из легенды о Великом Инквизиторе и Чертом Иванова кошмара. Черт Великого Инквизитора, как мы уже увидели, «страшный и умный», «страшный и премудрый» [«Братья Карамазовы», 328, 333]. Вопросы, задаваемые им Христу, несопоставимо масштабнее того, что может вообразить обычный человеческий ум: они исходят от ума «вековечного и абсолютного» [329]. Но тот же дух есть «дух самоуничтожения и небытия» [328]. Фундаментальный парадокс обращения Инквизитора: глубочайшая мудрость заключена в том, чтобы познать конечное ничто. Как отмечает Евдокимов¹², говорить в этой связи об абсолютной природе, «я», Духе и прочем — значит всего-навсего находить этому ничто разного рода словесные субституты. Дабы утвердить это, Дьявол прибегает к искушениям, побуждая Христа признать, что креативность, которую он провидит в человечестве, не

более чем иллюзия. Исходя из того же он требует от Христа решительно отречься от кредо непредсказуемой свободы — той самой, о которой Христос во сне Ивана возвещает, что несет ее людям. Ведь если у бытия нет фундамента, нет ничего, придающего смысл человеческому существованию, то все способы действия равнозначны и ни один не может быть предпочтительнее другого. И все же реальность страдания, рационально ли, нет ли, рождает пронзительную жалость, и с этим можно справиться, лишь планомерно уменьшая число страданий, не замечая их и научив людей искать простые и быстрые выходы из таких ситуаций.

Таким образом, задачу Дьявола можно описать как грандиозное *переписывание* потенциала и будущего человечества; Дьявол, как уже говорилось, претендует на авторство¹³, и мир Великого Инквизитора — не что иное, как *его* творение. В этом мире людям раздают роли, которые им надлежит сыграть, песни, которые должны быть спеты, даже чувства — от восхищения до ужаса; им позволено, строго в рамках инквизиторского регламента, разыгрывать драмы греховной жизни и искупления, и, что особенно важно, у человечества «не будет никаких тайн» от его благодетелей [338]. Даже бунт против такого порядка будет предугадан заранее и обеспечен нужными средствами для его подавления [337]. Другими словами, для управляющих миром он предстанет прозрачным и ясным подобно тому, как помыслы персонажей произведения ясны создающему их автору. Таков еще один вариант амбивалентного сочувствия к людям, типичного для Мышкина, неосознанно стремящегося пересоздать другого по собственному образу и подобию. В этом мире, как и в мире художественного вымысла, не существует греха, кроме творимого автором («...наказание же за эти грехи, так и быть, возьмем на себя» [338]). В результате любой человек на земле (за вычетом представителей инквизиторской касты) вновь станет ребенком, и ему будет гарантирована «сладость» младенческого счастья и невинности. Все и каждый обласканы будут любовью, ибо будут безвинны, безвинны же будут постольку, поскольку не будет у них реального выбора. А лица их будут «спрятаны», как, по убеждению Ивана, и должно быть.

Помня обо всем этом, главу «Кошмар Ивана» мы должны читать с удвоенным вниманием. Ивану ведомо, что привидевшийся ему Черт — не что иное, как примитивный набросок трагического благородства, приписываемого демоническому началу в истории Великого Инквизитора. Но одновременно он и рупор того, чью родословную Иван не может толком понять, смутно сознавая, что ее источник непредсказуем и потому практически неконтролируем. История не поддается автору и требует, чтобы ее переписали иначе.

Роль же Черта как духа вселенского отрицания чревата нежелательным эффектом: она опрокидывает его авторские амбиции. Говоря теологическим языком, его ничто обретает видимость «реального» лишь как тень чего-то материально осязаемого. Образ конечной бездны, «самоуничтожения и небытия» в легенде о Великом Инквизиторе — в буквальном смысле слова образ пустоты, лежащей по ту сторону языка: его можно выразить и описать лишь постольку, поскольку он взаимодействует с движущимся и происходящим. Авторство Черта, как мы увидели, завершается безмолвием и смертью. Оно сигнализирует о себе лишь в диалоге с непредсказуемостью реального. Таким образом, исходящее от Черта вечное отрицание играет роль двигателя, обеспечивающего неподконтрольное движение истории: он не волен впредь шлифовать свое создание, ибо это будет означать его полное исчезновение.

Дьяволическая мифология «Братьев Карамазовых» и призвана бросить свет на границу между отрицанием и сотворением. Ведь, по сути, авторство, создание конкретным человеком конкретного произведения, как и реальный выбор, есть одновременно и ответ лукавому духу отрицания (как его определяют в мире Великого Инквизитора), и отрицание этого отрицания. Оно есть протест против преждевременной развязки и в то же время действие, подобную развязку затрудняющее, ибо еще более осложняет человеческое повествование. Сквозь призму легенды о Великом Инквизиторе с исчерпывающей ясностью проступает дотоле скрытое: все благие намерения, которые декларирует Черт из Иванова кошмара, вызывают вопросы. Если верить ему, он стремится к гармонии, а не к сложности, он хочет ясности, а не осложнения хода вещей. Однако именно в этом «осложнении хода вещей» лежит залог той свободы, которую он так боится; его стремление избавить нас от непредсказуемых сложностей — не более чем еще один вариант менее двусмысленной программы (излагаемой в легенде о Великом Инквизиторе), ставящей целью, сняв с человечества бремя вины и ответственности, погрузить его в бесконечное детство. Возможно также, что его уверенность в конечном счастливом исходе для себя и для всего мира не следует принимать слишком *au pied de la lettre**: надежды его, понятно, связаны с гармонией, подобной посмертному умиротворению. А коль скоро именно это ожидает человечество в конце времен, озадаченность Черта необходимостью поставлять материал для того, чтобы и впредь случались «происшествия», можно оценить по достоинству.

* Буквально (фр.).

Как мы увидели, Великий Инквизитор — сторонник такого курса в отношении к человечеству, который равнозначен сокрытию человеческого лица под маской детского всеприятия. Те, кто не устоял перед соблазном увидеть в этой легенде нечто близкое к косвенному выражению воззрений самого Достоевского, грешат существенной недооценкой средств, которыми романист сигнализирует о порочности этого персонажа; красноречивые отсылки к этому нескончаемому детству вместе с отчетливо заявленной целью «просветить» каждого индивидуума рентгеновским лучом власти исчерпывающе проясняют, что в метафизической компании с Достоевским Великому Инквизитору уготовано исключительно место оппонента автора. Сопротивление повествования «страшному и премудрому духу» означает как срывание покровов, скрывающих в человечестве подлинное, так и возвращение людям той *врожденной* сокрытости, которая является прерогативой свободного выбора: таинственной и подчас произвольной многомерности самоопределения, занимающей главное место в произведениях Достоевского. В следующей главе мы рассмотрим, как разные пути, посредством которых люди становятся — или не становятся — видимыми и значимыми друг для друга, складываются в цельное представление Достоевского о том, какое обличье может принять человеческая зрелость и даже спасение.

Краеугольным камнем этого представления является *бессмертие*. Заметим еще раз, вера в Бога и вера в бессмертие теснейшим образом сопряжены в прозе писателя: наиболее яркий пример — разговор Федора Карамазова со своими младшими сыновьями в главе 8 книги 3¹⁴. Иван отвергает малейший намек на загробную жизнь и в своей легенде принимает как данность, что бессмертие не более чем иллюзия. Правящая каста, само собой разумеется, взяла себе на службу сказки о рае и аде как средство контроля над массами. «Ибо если б и было что на том свете, то уж, конечно, не для таких, как они» [338]. Поскольку огромная часть людей никогда не делала человеческого выбора, никогда не задумывалась о том, кем они станут, их ничего не ждет и в любой из будущих жизней. Единственные, кто заслуживает посмертной награды, — это члены двух противоборствующих элит: те, кто последовал радикальным заповедям Христа и спас свою душу, и те, кто прошел мимо Христа, жертвуя своим счастьем и цельностью, и спасли других.

Иными словами, бессмертие — коль скоро оно существует — адресовано тем, кто сознательно выстроил значащее повествование своей жизни, не приняв повествования, написанного другими. У тех, чьи жизни были просто «написаны», будущего нет. Но в глазах Достоев-

ского это подразумевает, что суть бессмертия фактически не в награде и воздаянии, а в продолжении исполненной смысла истории. Если отход от веры в бессмертие символизирует (как, несомненно, полагал Достоевский) кризис нравственной состоятельности, причину тому он усматривает не просто в исчезновении страха перед расплатой в загробной жизни (хотя порою и пишет об этом как о первостепенном для себя факторе — к примеру, в письме Озмидову в 1878 году¹⁵). В своих размышлениях у смертного одра первой жены он уже делал акцент на том, что только бессмертие может создать контекст, в рамках которого борьба за идеал морального существования обретает смысл¹⁶. А открывая в 1876 году в «Дневнике писателя» дискуссию о самоубийстве и бессмертии¹⁷, почти лихорадочно настаивает на том, что без этой веры жизнь «неестественна», и добавляет, что любить человечество нельзя, если не верить в бессмертие души. Что до «Братьев Карамазовых», то Миусов (в главе 6 книги 2) пересказывает то, что понял из речи Ивана касательно бессмертия: без веры в него лишится смысла любовь, иссякнет самолюбие и вообще «всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь» [94]. Таким образом, вместо того чтобы приуменьшить значимость жизненных ситуаций и решений, вера в бессмертие души возводит их на беспрецедентно высокий уровень.

Земная жизнь не может достичь расцвета, если люди не будут убеждены в том, что развитие, конфликты, внимание — все, чем отмечено наше существование, — должны когда-нибудь кончиться. Как уверяет Степан Верховенский в финале «Бесов», Бог не допустит несправедливости и не погасит любви к нему, не угасавшую на протяжении всей человеческой жизни [655]. Складывается даже впечатление, что в нашей жизни есть и *эстетическое* измерение. Само отсутствие финалов и неопределенность прогнозов на будущее, столь характерные как для веры, так и для художественной прозы Достоевского, наводят на мысль, что возможности повествования отнюдь не должны исчерпываться смертью. Ведь если каждому выпадает жить в условиях (и вопреки) такой неопределенности, бессмертие тоже оказывается общим уделом. За гробовой чертой места должно хватить всем.

Так нам открывается возможность еще глубже вникнуть в логику отношения Великого Инквизитора к жизни за этой чертой. Коль скоро огромным массам людей не позволено совершать диктуемых самоопределением действий, за плечами их не находится и законченных личных повествований. Но если это так, верно и то, что их земная судьба не значима в плане вечности; соответственно, индивидуумом всегда можно пожертвовать во имя блага социума в целом. Похоже, комментирующие легенду исследователи нередко упускают из вида, что мы впервые опознаем Инквизитора как человека, только что ру-

ководившего публичным сожжением иноверцев. Нам не приходит в голову усомниться, что его широко известное человеколюбие находит выход лишь в самом обобщенном виде. Жертвенная любовь Инквизитора к человечеству оборачивается любовью, жертвующей чем-то несопоставимо большим, нежели она сама; таким образом, Достоевский стремится проиллюстрировать свое убеждение, что без веры в бессмертие невозможно *равенство* любви к конкретным людям — равенство, воплощающееся в том, что смерть или жизненная катастрофа любого из них в равной мере трагичны. Мироззрение Инквизитора фактически ничем не отличается от мироззрения зловещего Шигалева в «Бесах», выдвигающего проект будущего мироустройства, в котором уничтожают огромное количество людей, дабы воцарилось господство немногих, направленное на благополучие большинства; только мироззрение Инквизитора окутано романтическим ореолом, который наверняка вызвал бы глубочайшее презрение Шигалева, на образе которого мы еще остановимся далее. И в романе «Преступление и наказание» у Инквизитора, разумеется, находится еще один дальний родственник: Раскольников, который проповедует теорию, оправдывающую убийство лишних или увечных¹⁸.

Ключевым элементом в этой дьявольской стратегии неизменно становится подрыв веры в бессмертие — способ заставить людей уверовать в то, что любая из ценностей бытия определяется волевым выбором и ничем другим. Достоевский хочет, чтобы его читатели осознали: такое заблуждение неизбежно приводит к *абстрактному*, по сути, взгляду на то, что называется человеческим счастьем, ибо игнорирует уникальность любой человеческой жизни; оно воплощается в менталитете индивидуума, способного равнодушно взирать на гигантскую гекатомбу, творимую во имя общего блага. Стоит вернуться к тому, о чем уже говорилось: демоническая сила всегда *«раз-существляет»* или *«раз-воплощает»*, отрывая нас от телесного и частного. Таким образом, если мы намерены избежать участи, намеченной в шигалевских проектах, — участи жертв дьявольского искушения, — нам придется развить в себе политическое воображение, не оставляющее места абстрактности и обобщенности. В «Братьях Карамазовых» мало что говорится о политике (разве что обиняком — в легенде о Великом Инквизиторе), но Достоевский уже успел выговорить наболевшее, рассмотрев с разных сторон эту материю в «Бесах». И отсылка к более раннему роману напоминает нам о дебрях, в которых мог ненароком заблудиться романист, пытаясь в этой связи быть максимально конкретным.

Как уже отмечалось, политические мечтания Шатова нередко близки к тому, что писал Достоевский от первого лица. Нетрудно понять, каковы истоки его страстной привязанности к русскому народу

и русской почве: ведь и то, и другое для него — отнюдь не абстракции. Достоевский отдавал себе отчет (а в своих романах *позволял себе* отдавать отчет) в том, что такое видение формировалось вопреки повседневной действительности российской жизни, и тем не менее в своей публицистике, греша против реализма, с нарастающим пылом писал об уникальных достижениях и необыкновенном предназначении своей страны¹⁹. Более того, горячо стремясь утвердить историческое предназначение России как эталона, нравственного и духовного арбитра в противоборстве других наций, он нешуточно противоречит самому себе: ведь, согласно его же принципам, русский народ, взирающий на катастрофы других народов, обречен лишь на абстрактное знание их проблем и способов их разрешения. «По существу Достоевский констатирует, что русским потребности любой другой нации знакомы лучше, чем самой нации; такая позиция иронически напоминает о Великом Инквизиторе»²⁰. Вера в то, что Россия уже занимает среди других государств уникальное «примиряющее» место, подразумевает (коль скоро мы дадим себе труд соотнести это с его романами), что у России нет истории. Ее собственная духовная самобытность достигла такого равновесия, что «происшествия» больше не имеют значения; она полномочна стать законодателем правоты и порядка для других государств. В свете подобной аргументации Россия фактически рискует принять на себя роль, подобную мышкинской: явиться воплощением вневременной невинности.

Кое-что из этого можно объяснить возрастающим влиянием Соловьева на Достоевского²¹; остальное обязано своим рождением его ранним опытам в политической журналистике. Скэнлан указывает²² на важность принадлежащего Белинскому уравнивания национальности с личностью, и это значимая особенность, поскольку она знаменует интерес писателя к специфическому и конкретному. Играющий на сцене актер любой ценой пытается сохранить неповторимость своего творческого облика. То же можно сказать и о неповторимом облике нации, хотя в конце своего пути Достоевский все отчетливее склонялся к мысли о существовании среди народов мира некой естественной иерархии (в его более ранних рассуждениях о национальной самобытности это не столь заметно)²³, так что говорить о равенстве национальностей уже не приходится. Но следует отдать должное писателю: он явно колеблется при мысли о том, может ли и впрямь найти реальное воплощение «русская идея». Приняв за образец наиболее зрелых его размышлений на эту тему главу 5 книги 2 «Братьев Карамазовых», при всех необходимых оговорках, что эти мнения принадлежат не автору, мы сможем увидеть, как в его воображении рождается тонко нюансированный замысел. Точно прорисованная перспектива — глава открывается теоретическим спором,

который начинает Иван, затем перерастает в утопическое видение, рассказанное Зосимой, — дает некоторое представление о том, как определенные националистические воззрения писателя обретают солидную теологическую основу.

Иван, как нам сообщают, написал статью о независимости церковных судов — значимой и обсуждаемой в то время проблеме. Он высказал мнение, что, исходя из понимания подлинной функции Церкви, любой конкордат между нею и государством может стать лишь неудовлетворительным компромиссом, ибо Церковь позиционирует себя как идеальное общество будущего. Следовательно, именно она призвана «включать в себя» государство, а не наоборот. На практике же, продолжает Иван, а Зосима охотно подхватывает его мысль, это означает тотальное переосмысление идеи наказания: вместо суровых карательных мер вводится единственная санкция — отлучение, так что преступнику предоставляется возможность передумать и вернуться на путь истинный. Подобная мера должна морально обезоружить правонарушителей, подобно Раскольникову, видящих в преступлении орудие протеста против социальной несправедливости. Легитимность социального порядка зиждется на неоспоримом принципе — существовании церкви как *признанного* арбитра человеческих ценностей. В таком мире не должно быть места обезличенному наказанию; душа любого правонарушителя бесконечно ценна и значима, а дело Церкви — найти уникальный метод лечения, с помощью которого сможет исцелиться любой [86–90].

Зосима признает, что предсказать, когда такая система вступит в действие — в конце времен или в недалеком будущем, — невозможно. Отец Паисий не столь гипотетичен, и из его уст срывается доверительное пророчество «в духе Достоевского»: время близится, и одна лишь Православная Церковь способна претворить эту надежду в жизнь. Как бы то ни было, в этой любопытной дискуссии особенно примечательно то, что она чужда примитивной националистической риторике, не исключает определенного сомнения по части осуществимости подобного проекта и, кроме всего прочего, демонстрирует почти невообразимый уровень духовного согласия. Описанная модель действительно очень близка к тому, что Соловьев назвал «свободной теократией»²⁴. Можно возразить, что она ближе к исламу, отводящему духовной власти особое место в обществе, чем к любой из классических теорий христианства; однако в свое оправдание она может как минимум заявить, что зиждется на фундаменте библейской заповеди, гласящей, что Церковь — не столько институт среди многих других, сколько основа глобально преобразованной системы человеческих отношений, которую нынешняя Церковь предвозвещает, но не до конца реализует. Таково, быть может, наименее проблематичное или

наименее полемически заостренное выражение взглядов Достоевского на природу бесовщины и пути борьбы с нею²⁵.

* * *

В «Бесах» Достоевский обрисовывает типажи одержимых как на личностном, так и на политическом уровне; предполагается взаимозависимость этих уровней. «Братья Карамазовы» — это отчасти попытка уравновесить картинку, показать, что будет, если отказаться от бесовства, опять же и в личностном, и в политическом смысле; справедливо также, что многоплановость «Карамазовых» не до конца понятна тому, кто не читал «Бесов». В «Бесах» выведены шесть (возможно, семь, если считать Варвару Петровну Ставрогину) персонажей, представляющих различные стадии бесноватости («бесноватость» — вполне мягкий термин с учетом гадаринских свиней в одном из эпиграфов). Вот Степан Трофимович Верховенский — жалкий «самообманщик»: Степан Трофимович кормится страстишками юношеского радикализма, который на деле ни разу не потребовал от него реального риска, а также остатками отношений со своей «покровительницей» Варварой Ставрогиной, отношений, так и не доведенных до логического конца. Степан позволил Варваре Петровне распоряжаться его жизнью, как ей захочется («Она сама сочинила ему даже костюм, в котором он и проходил всю свою жизнь» [33]); она и его сочинила. А вот дети Варвары Петровны и Степана Трофимовича — Петр Верховенский и Николай Ставрогин; оба долгое время провели вдали от дома (Петр для отца — чужой человек, в то время как Николай вырос под его присмотром). Петр Верховенский, одна из ключевых фигур мира Достоевского, является ловким и крайне жестоким манипулятором; невозможно узнать его истинных мыслей и чувств, ибо главная задача Петра, как она показана в повествовании, — неустанно укреплять свое влияние на окружающих. Николай возвращается в родной город уже героем многочисленных историй о своей непонятной деятельности — взрывах, эксцентричных поступках, тайных грехах. Местные радикалы, все в той или иной степени почувствовавшие влияние Николая еще в ранние годы, смотрят на него как на мессию. Он — подобно своей матери в отношениях со Степаном Трофимовичем, но иными способами — сочинял персонажей из своего окружения и сам же выносил им приговоры. Но теперь он «отдалился», он непостижим, загадочен и не поддается попыткам навязать ему роли, для него написанные. Еще есть главные члены ставрогинского кружка — Шатов, Кириллов и Шигалев; у каждого свои особые философские взгляды, по-разному вытекающие из ставрогинского прошлого, но обязательно ориентированные на смерть.

Вокруг вьются персонажи, которые обладают целым букетом психических расстройств. Это второстепенные члены группы: запугавшаяся, истеричная Лизавета Николаевна (что-то среднее между Настасьей Филипповной из «Идиота» и Катериной Ивановной из «Братьев Карамазовых»), душевнобольная Марья Тимофеевна (которая оказывается законной женой Ставрогина), каторжник Федька, слабовольный губернатор (фон Лембке), его жена-аристократка с радикальными взглядами и многие другие. Однако основные типажи образуют группки, вращающиеся непосредственно вокруг Степана Трофимовича и Ставрогина. Ни один персонаж не обладает ни здравым смыслом, ни честностью, за исключением загадочного архиерея Тихона, фигурирующего в главе, первоначально изъятой цензурой и возвращенной в роман только в двадцатом веке; что само по себе является проблемой, которую мы бегло рассмотрим. Как и в «Идиоте», никто не спасется, не искупит вину. Один Степан Трофимович, да и то на смертном одре, делает робкие шаги к правде, и, возможно, Шатов испытывает нечто вроде очищения во время родов жены. Короче, повествование сфокусировано на бесовском, и фокус практически не смещается. Это, впрочем, не означает, что все главные герои — «злодеи»; суть в другом. Например, Степан Трофимович и Шатов, в сущности, очень приличные люди, Кириллов великодушен и чуток; вот только и Степан Трофимович, и Шатов, и Кириллов далеко не безобидны. Одна из целей Достоевского — показать, что для того чтобы сотворить зло, вовсе не обязательно иметь дурные намерения. Чем больше люди привыкают к атмосфере лжи, тем больше вершится зла. Таким образом, в портретном ряду «бесноватых» представлены персонажи, в разной степени приемлющие ложь либо отказывающиеся видеть правду.

Мы уже коснулись идей Шигалева. Он вводится в повествование (часть 1, глава 4, с. 145) как некто, ожидающий разрушения мира, «и не то чтобы когда-нибудь, по пророчествам, которые могли бы и не состояться, а совершенно определенно, так-этак послезавтра утром, ровно в двадцать пять минут одиннадцатого». Несмотря на некоторый комический оттенок (ибо слог «Бесов», при всей мрачности посылки, выдержан в характерном для Достоевского комическом ключе), это вовсе не случайная метафора — Шигалев убежден, что будущее поддается планированию и контролю. В части 2, главе 7 Шигалеву дается возможность изложить свои взгляды в революционном кружке, и он способом, характерным для радикальной полемики того исторического периода, утверждает, что, кроме предлагаемого лично им, Шигалевым, логического решения социальных проблем, иного не существует [404]. «Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом». Как мы уже отмечали, он, уверенный, что

меньшинство должно править большинством своих собратьев, отчего произойдет «рай на земле», ожидает Инквизитора [406]. В теории, пожалуй, и предпочтительнее сократить человечество до меньшинства, способного к рациональным личностным связям и организации; на практике такое невозможно. Диктатура избранного меньшинства гарантирует по крайней мере максимально достижимый уровень счастья для остальных. Как видно из следующей главы, из разговора между Петром Верховенским и Ставрогиным, такое положение вещей подразумевает вселенскую систему соглядатайства и доносов, а также искоренения любого выходящего из принятых рамок достижения искусства или науки: «Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалывают глаза. Шекспир побивается камнями» [418]. Верховенский с явным одобрением замечает, что человек нуждается не в науке, а в послушании; а от скуки, по Шигалеву, нужна «судорога», раз в тридцать лет, на которую Папа Римский, он же Инквизитор, «согласится мигом. Да другого ему и выхода нет» [419].

Шигалевские высказывания на собрании побуждают прочих участников цитировать брошюры о массовых убийствах («сто миллионов голов») и настаивать, что только так можно достичь заявленного рая. Однако, по замечанию местного интеллектуала, практические препятствия на пути к этой цели означают, что подобными заявлениями можно только одного наверняка добиться, а именно — эмиграции образованных людей из России [408]. Когда собрание склоняется к прежним основным идеям, на сцену выходит Петр Верховенский и убеждает всех в том, что «сто миллионов голов» — это метафора, а у них есть выбор между «медленным путем», заключающимся «в сочинении социальных романов и в канцелярском предрешении судеб человеческих на тысячи лет вперед на бумаге» [409], и «решением скорым», которое быстро спровоцирует коренной перелом, деятельностью, не исключаяющей «политическое убийство». Петр дразнит свою аудиторию намеками на сеть «пятерок», охватывающую всю Россию и, пожалуй, простирающуюся за ее пределы; сеть, которая занимается делами секретными и на мелочи не разменивается. Верховенский вынуждает собрание поклясться ни при каких обстоятельствах не раскрывать информацию о политическом терроре. Достоевский мастерски показывает, каким образом можно смягчить идею массового убийства при помощи слова «метафора»; этот же принцип незначительности отдельной человеческой жизни в политической борьбе снова проводится в качестве компонента общего процесса самодраматизации. Обрисованное Шигалевым будущее — явное порождение праздного ума — имеет налет максимально сфокусированного, однако умело завуалированного оправдания немедленной и целенаправленной жестокости. Верховенский призна-

ется Ставрогину [419], что «нужно злобу дня»: не теорию контролируемого общества, а возможность убивать по своему усмотрению, причем здесь и сейчас.

И дело не только в том, что собственные идеи Шигалева — бесовского свойства и обрисовывают именно тот период истории и поведения, который мы характеризуем как бесовский; нет, эти идеи ведут к крайним проявлениям жестокости. Если идея сравнительно отдаленного конца истории привлекательна (а для ячейки она очевидно привлекательна), трудно отрицать соблазнительность немедленных действий, сулящих освобождение от мук выбора и терпения, то есть от той неразберихи, которая от века сопутствовала человечеству. Фантазия о возвращении золотого века, рая на земле (даже в шигалевской версии ей заметно недостает романтического флера прочих версий, которыми Достоевский снабдил других своих персонажей) показана как дорога в ад. Повествование в «Бесах» очень быстро оказывается в стадии, когда решения о возможности убийства теряют свой гипотетический характер.

Шатов — единственный член радикальной группы, протестующий против методичного проталкивания Верховенским тезиса, что «преступление — здравый смысл и есть» (фраза «необходимое убийство» появляется также в раннем стихотворении У. Х. Одена; позднее Оден от нее отказался)²⁶. Ясно, что Шатов своим протестом подписывает себе приговор. Петр Верховенский оговаривает Шатова, обвиняет его в предательстве и собирает членов группы, чтобы придумать наказание Шатову, но с оговоркой, что Кириллов (раскрывший Верховенскому свои суицидальные намерения) в предсмертной записке сам назовет себя предателем. И вновь мы имеем мастерски поданную речь, в которой Петр Верховенский убеждает изначально мятежную группу подчиниться ему (часть 3, глава 4). После целого ряда хаотических событий, в том числе забастовки рабочих, пожара в городе и двух убийств (одна из жертв — жена Ставрогина, Марья), потенциальные революционеры начинают подозревать, что Верховенский их использовал, возможно, чтобы разрешить личные проблемы Ставрогина. Впрочем, «авторитарный» авторитет Верховенского успешно восстанавливается, когда Верховенский сообщает группе, что вторая жертва, брат Марьи капитан Лебядкин, готовился донести на них полиции и что Шатов того и гляди сделает то же самое. Ложь о Лебядкине ведет к заговору против Шатова, Верховенскому удается добиться единства и в то же время запугать членов группы, хотя они не доверяют ему и убеждены (вполне обоснованно), что для Верховенского они — пешки [547–548].

Шатов, упрямый, откровенный и одинокий, идеально подходит на роль жертвы. Мы уже видели²⁷, как Ставрогин оставил его в полней-

шей непосильной для него растерянности, однако природная нравственность Шатова означает как минимум, что он не станет адептом маниакальных идей Верховенского. Шатовское славянофильское убеждение в собственной принадлежности к «народу-богоносцу» — это ловушка, неразрешимая логическая проблема, в которую его безжалостно загнал Ставрогин, потому что его, Шатова, Бог — просто «атрибут народности». «Но истина одна» [258], а значит, конечный победитель в историческом конфликте может быть тоже только один, хотя каждый народ должен верить, что лишь его Бог — истинный и великий. И это будет народ, который верует в истинного Бога.

Разумеется, это всего лишь очередная версия конца истории. Альтернатива шигалевской вселенской канцелярии, золотой век России, ее триумф, время, когда Россия станет править судьбами целого мира: «единый народ “богоносец” — это — русский народ» [258]. Но Шатов остро, отчетливо понимает, что для Ставрогина его излияния — «дряхлая дребедень»; то, что Шатов не может положить руку на сердце сказать, что верует в Бога, симптоматично: Шатов на самом деле не верит ни одному своему слову. Он знает: все — ложь; он погряз во лжи. Его значимость в повествовании вполне определена: Шатов — один из немногих, кто способен бросить вызов и Ставрогину, и Верховенскому по причине некоего природного, внутреннего упрямства. В разговоре со Ставрогиным он с отчаянием убеждается, что Ставрогин не желает заполнять лакуны его системы, не желает делать систему реальной, веру в Бога и будущее России — для него, Шатова, возможной; однако нападки Шатова на своего бывшего «учителя» яростнее, чем нападки прочих персонажей. Шатов обвиняет Ставрогина в осознанном безразличии к понятиям добра и зла и помогает читателю увидеть Ставрогина бестелесным, бесплотным и вневременным — таким же, как и прочие разрушители в мире Достоевского. Иными словами, Шатов пребывает (в той же мере, что Иван Карамазов) в агонии неведения, жаждет совершить то, что совершить не в силах; он пока не «спасен». Но Шатов хотя бы знает, от чего надо отказаться. Противостояние Шатова Дьяволу — заметнее, отчетливее всех прочих в романе.

Шатов и Кириллов оба живут на Богоявленской улице; а поскольку не один критик отмечал, что географические названия у Достоевского исполнены смысла, правомерно предположить, что и Шатов, и Кириллов имеют некоторое — ограниченное, искаженное — отношение к Откровению, Богоявлению²⁸. Впервые придя к Кириллову, Ставрогин застаёт его играющим с ребенком, а у Достоевского ребенок символизирует одновременно прощение и опасность. Кириллов любит детей [242]; поэтому, утверждает Ставрогин, он должен и «жизнь любить». Впрочем, для Кириллова такая любовь ничуть

не влияет на желание свести счеты с жизнью. А не влияет она потому, что секунды любви являются *вневременными*. Кириллов верит в «здешнюю вечную» жизнь; Ставрогин в ответ приводит отрывок из Евангелия (процитированный также в «Идиоте») о том, что времени больше не будет. Таким образом, Кириллов представляет прежде всего бесовский аспект призрачного экстаза. Он не эпилептик (Шатов только предупреждает его о риске развития эпилепсии), но у него все шансы повторить в этом смысле судьбу князя Мышкина, и шатовское замечание нужно Достоевскому для того, чтобы у читателя не осталось сомнений. Счастье исключает будущее; «когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо»; время «погаснет в уме», ибо оно «не предмет, а идея» [243].

В этом и есть смысл переполняющей благодати мгновения, когда жизнь предстает столь привлекательной, что для Кириллова все сущее (люди, предметы, поступки) кажется «благим». Не исключено, что данный пассаж был позднее развит в «Братьях Карамазовых» (Иван Карамазов говорит Лизе Хохлаковой о вселенской благодати; впрочем, его слова следует воспринимать как иронию). Кириллов выше иронии; когда Ставрогин спрашивает, а хорошо ли, если человек умирает от голода или насилует ребенка, Кириллов со всей определенностью отвечает: «Хорошо». «И кто разmozжит голову за ребенка, и то хорошо. И кто не разmozжит, и то хорошо» (предошущение ироничных слов Ивана, обращенных к Лизе Хохлаковой) [243–244]. Если люди «нехороши», так это потому, что они не знают, что хороши; «надо им узнать, что они хороши, и все тотчас же станут хороши, все до единого» [244]. И это будет конец мира. Ставрогин возражает: дескать, этому Иисус учил, и его распяли. Кириллов парирует: Иисус опять придет, и имя ему *человекобог* — намеренно сниженный образ-перевертыш, восходящий к понятию «*богочеловек*», — в теологии характеризующий двойственную природу Христа; Соловьев придавал термину «*богочеловек*» огромное значение, целый ряд лекций посвятил принципу *богочеловечества*, т. е. божественной природе человечества. Термин следует понимать, как новые возможности для человеческой природы раскрыться через единение с божественной свободой, воплощенной во Христе²⁹. Кириллов, впрочем, молится всему, в том числе и пауку, ползущему по стене. Учитывая частотность появления пауков и паукообразных существ перед глазами наиболее одержимых героев Достоевского, таких как Свидригайлов или Ипполит (да и сам Ставрогин [696]), факт молитвы пауку совсем не обнадеживает.

Но кирилловский *человекобог* — реальность, достижимая человеческим решением, а не благодатью, и это решение — суицид, что Кириллов и объяснял Верховенскому в богатую событиями ночь убий-

ства Шатова (часть 3, глава 6). История человечества суть хроника бесконечных измышлений человеком Бога и последующих развенчаний этого Бога; только этим человек и жив. Без Бога нет смысла жить; в то же время вера в Бога — источник и причина всякой лжи. Бог необходим, но фальшив и невозможен. Если принять обе эти точки зрения, утверждает Кириллов, надо себя убивать [611]. Однако в нем говорит не отчаяние, скорее, мы имеем дело с актом высшей — и спасительной — *мудрости*, в которой и есть отличие нас от тех, кто придет после. Кириллов, первым осознавший, что Бог одновременно необходим и невозможен, вынужден доказать: если Бога не существует, то не существует и силы более мощной, чем человеческое своеволие. А каково самое неопровержимое доказательство мощи человеческого своеволия? Конечно, способность убить себя, эта квинтэссенция «неразумного» самоопределения. Решение «не быть» неоспоримо и необъяснимо; таким образом, и решение совершить суицид, принятое единственно с целью показать, что своеволие первично, раз и навсегда подтверждает, что единственная форма существования Бога — человеческое своеволие. «Я один во всемирной истории не захотел первый раз выдумывать Бога. Пусть узнают раз навсегда» [613]. Самоубийство Кириллова, таким образом, становится квазимессианским деянием; Кириллов умирает, чтобы другие могли жить, ибо, если сказано, что Бог — причина всякой лжи и что своеволие первично, значит, можно «жить в самой главной славе» [614]. Такого рода суицид во спасение — не что иное, как перестановка на кресте. Тот единственный, кто указал причины жить и ценить каждую малость в мире, «величайший из всех людей на земле», умер и обратился в ничто; подобно глупейшему и ничтожнейшему человеческому существу, он попался в ловушку лжи. «А если так, если законы природы не пожалели и этого, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и его жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль» [614].

Распутывание подобных постулатов — задача непростая, но куда деваться? Человеческие существа без конца измышляют причины событий и подгоняют процесс под результат, как решение под ответ; особняком стоит измышление Бога, имеющее целью свалить на Него лживость человеческой природы. Иисус подчинялся законам природы — он умер, как умирают все люди. Следовательно, не понял — ибо принял смерть и жизнь после смерти, — что, помимо разума и своеволия, ничего нет. Он не познал вневременного блаженства, о котором Кириллов говорит в начале романа, но остался в рабстве иллюзии времени, природы, бессмертия, а также Бога. Таким образом, решиться на суицид, не дожидаясь смерти по естественным причинам или от

руки ближнего, есть высший протест свободы, выражаемый природе, истории и Богу.

Несмотря на то что изрядная часть вышесказанного является неким *reductio* различных радикальных философских течений, в частности бакунинского анархизма, она также (на что в «Бесах» немало прозрачных намеков) пародирует Евангелие, особенно в заключительном разговоре между Кирилловым и Верховенским — «прощальной беседе», вроде той, о которой повествует Евангелие от Иоанна. То, что Кириллов для суицида уединяется в дальней комнате, а Петр Верховенский остается за дверью, является не чем иным, как гротескной аллюзией событий в Гефсиманском саду (когда ученикам велено ждать, пока Иисус будет молиться, а потом противостоят судьям и палачам)³⁰. Пожалуй, ни один персонаж в «Бесах» не удостоился столь плотного ореола библейских аллюзий³¹. Подобно Шатову, Кириллов является однозначно бесовским орудием; тем не менее Достоевский описывает его словами, применимыми к Христу, — тут сомнений быть не может. В связи с этим Кириллов воспринимается как самый трагический персонаж из группы. И стремление представить его разновидностью Антихриста только ярче выявляет «мессианство наизуот», занимающее много места в повествовании, особенно в той его части, которая имеет отношение к Ставрогину. В романе исследуется не свобода отрицаемая, а свобода извращенная, понятая как суть бесовства. Черт, недвусмысленно выведенный в «Братьях Карамазовых» врагом истинной свободы, здесь показан как коробейник с целым ассортиментом мнимых свобод, но поскольку он есть дух разрушения, на самом деле он предлагает свободы, ведущие к смерти. Для Шигалева абсолютная свобода ведет к абсолютному деспотизму, ибо большинство не способно правильно распорядиться свободой. С учетом подобной неразумности многих обычных людей (а также, напоминает нам Петр Верховенский, неразумности людей одаренных и творческих) нетрудно дойти до мысли о несущественности и ненужности многообразия индивидуумов. Для Кириллова — все почти наоборот: разумность следует отвергнуть как атрибут фиксированного времени, закона и естественной смерти, отвергнуть во имя секунды, в которую происходит богоявление. И единственное, неоспоримое выражение этого отказа — суицид с убийством других; его Кириллов называет «самым низким пунктом моего своеволия» [613]. Что касается обреченного Шатова, свобода утверждать, будто русский народ является «богоносцем», не выдерживает давления того факта, что Бог, как бы выразиться поделикатнее, не желает быть созданным чьей бы то ни было волей; сам Шатов одним своим волевым решением не может создать правдоподобного Бога.

Связь между всеми перечисленными свободами и разнообразными проявлениями бесовства в «Братьях Карамазовых» очевидна. Даже без подробного анализа главных героев романа «Бесы» понятно, что контуры бесовского — те же самые, что и в «Братьях Карамазовых». Черт выскочил, чтобы остановить историю; он враг всякого повествования, а значит, и свободы личности изменяться с течением времени. Мудрый и ужасный, он ловко предлагает разновидности свободы, которые в реальности сами себя отрицают и несут разрушение; он умеет даже спародировать божественную любовь ко всему существу («И увидел Бог, что это хорошо») посредством таинственных моментов экстатического приятия некоего опыта. Он способен провести закон вневременной рациональности, защищая иррациональное, однако если «иррациональное» лишено любви, оно лишено и сути, то есть всего, что поддерживает желание и движение. Как мы увидим ниже, основная функция Ставрогина связана с парализующим эффектом такой свободы — свободы без решения или действия.

* * *

До сих пор мы обсуждали вспомогательных персонажей («второстепенный» — слово неподходящее, учитывая энергичность и глубину описания), однако именно центральный квартет не дает распасться этому весьма разнородному ансамблю. Нам представлены родители и двое детей. Степан Трофимович и Варвара Петровна объединены в стерильном псевдосупружестве, Петр и Николай также связаны отношениями одновременно разрушительными и неизбежными. Родители пребывают в атмосфере холодности и крушения сексуальных надежд (намек на импотенцию Ставрогина в части 3, главе 3); она косвенно присутствует в циничном и бесцельном флирте Петра, особенно с госпожой фон Лембке; Петр так льстит ей и так ее смущает, что становится «необходим как воздух» [491]. Все было бы просто и понятно, унаследуй оба — Ставругин и Верховенский — от Степана Трофимовича, типичного либерала сороковых годов девятнадцатого века, нигилизм; но в романе дело обстоит сложнее. Кто только ни бредил нигилизмом в 1860–1870 годы, а эти молодые люди обязаны родителям чертами, гарантирующими бесовскую судьбу. Степан Трофимович сплел себе кокон из легко управляемых иллюзий и выдуманных страстей, сам себя поработил мифической тайной любовью между ним и Варварой Петровной. Петр же использует унаследованную от отца склонность к фантазиям как средство влияния на окружающих. Варвара Петровна, как мы уже видели, сочинила Степана Трофимовича, и сын ее точно так же сочиняет целый ряд собственных отражений в более слабых личностях. Однако родители

и дети еще и дополняют судьбы друг друга, ибо каждый из них помогает читателю понять нечто новое о своей «родной крови». Варвара Петровна «владеет» Степаном Трофимовичем до такой степени, что и умереть ему без советов не дает. Николай, по взаимодополняющему контрасту, владеет душами тех, с кем был близок, но не решает их судьбу. Они умирают без него. Опять же по принципу взаимодополняющего контраста в финале романа мы видим два бегства: Петр садится в поезд до Петербурга, спокойно оставляя позади себя хаос и агонию, причиной которых явился, а Степан Трофимович (невольничко предвосхищая конец старого Толстого, до которого еще три десятилетия) бежит от судьбы, от публичного унижения сверстниками сына, от приживальства, растянувшегося на многие годы. Петр выживет, Степан Трофимович умрет, потому что он окажется один на один с осознанием, каков он на самом деле. Мать и сын Ставрогины зеркально отображают отца и сына Верховенских: Варвара Петровна остается жить, а Николай гибнет. Единственное, что ему осталось, — отражение своего лица. Родители и дети запутались в амальгаме смутных отголосков и свершений.

На смертном одре Степан Трофимович делает два открытия относительно своей жизни. Когда Варвара Петровна настигает его, он вдруг чувствует необходимость сказать ей, что любил ее: «Je vous aimais toute ma vie»* [651]. Однако уже через несколько страниц, исповедовавшийся и причащенный, он дополняет это признание: «J'ai menti toute ma vie»** [656]. Любовь к Варваре Петровне была обязательным атрибутом его эгоистического и во всех отношениях дилетантского существования; не то чтобы в этой любви было нечто постыдное, но факт остается фактом: всю жизнь он увертывался от Варвары Петровны и лгал себе самому. И перед лицом смерти, перед шокирующими своей простотой евангельскими заповедями, не столько даже благодаря священнику или просто церковной службе, сколько благодаря кроткой молчаливой Софье Матвеевне, душа Степана Трофимовича — всего на краткий миг — обнажается. На очень краткий миг; при первой же попытке облечь свои чувства в слова Степан Трофимович с маниакальным упорством возвращается к мертвой риторике самооправдания, на сей раз с оттенком духовности. И все же что-то явно произошло — пусть даже такая малость, как осознание лжи. Перед смертью Степан Трофимович отвергает бесовское. В начале романа [51] он выражал свое понимание Бога в расплывчатых фразах, свойственных либеральной мысли, впитав-

* Я вас любил всю свою жизнь... (фр.)

** Я всю жизнь лгал (фр.)

шей кое-что из Гегеля и Шеллинга³²: Бог живет, пока в него верит человек. Степан Трофимович разделяет взгляды Белинского из письма 1847 года к Гоголю — занятная ирония, если учесть, что после ареста Достоевского в 1849 году одним из основных пунктов обвинения стало именно это письмо, зачитанное молодым писателем в узком кругу. Еще Степан Трофимович ссылается на слова Жорж Санд о неадекватности христианского взгляда на женщину. Сам Достоевский был на редкость высокого мнения о Жорж Санд³³. Явное влияние романа «Спиридион» на «Братьев Карамазовых» детально рассмотрено Джозефом Фрэнком³⁴. Однако здесь Жорж Санд показана просто как одна из культовых фигур либеральных течений. Зато на смертном одре Степан Трофимович недвусмысленно говорит о Боге, который ему «необходим», — высказывание, диаметрально противоположное тому, что он говорил в начале романа: тогда он был убежден, что именно он необходим Богу. Одного только Бога можно любить вечно, и именно такая любовь гарантирует бессмертие: ведь Бог не прервет развитие души, желающей вечно любить. «Любовь выше бытия, любовь венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно?» [655] — спрашивает Степан Трофимович, как эхо повторяя аксиому Платона и греческих отцов Церкви, что Бог «выше бытия». Теперь понятно, что человечество отчаянно нуждается в вере в нечто бесконечно более великое, в некое вместилище вечного блаженства. Только сосредоточившись на вечном блаженстве, исходящем от извечного Другого, смертным дано открыть и испытать подлинное счастье.

Как мы уже отмечали, мысль изложена несколько напыщенно (Степан Трофимович вообще склонен к пышным выражениям), но от этого ее значение не умаляется. Сюжет «Бесов» буквально обрамлен двумя исповедями о вере; понятно, что в эти рамки Достоевский вместил все, что считал необходимым поведать об обращении в масштабе одного романа. Точка отсчета для событийного ряда «Бесов» очень напоминает первородный грех либерального ума. Это не атеизм в чистом виде; в важной и многократно проанализированной беседе Ставрогина с архиереем Тихоном [679] «абсолютный» атеизм назван последней ступенью к вере. Нет, исходная проблема — смешение себя и Бога, явленное в полубредовой речи Степана Трофимовича. Собственное «я» «сочиняет» Бога; без человеческого самосознания не может быть божественной личности. Человеческий разум — и истекающее из него своеволие — единственно значимые категории. Все проявления бесовства в романе рано или поздно сводятся к этому постулату. Свобода от бесовского начала должна означать свободу (которой, в конце концов, достигает Степан Трофимович) радоваться красоте в чистом виде (только бы восторг не обернулся очередной ва-

риацией «эпилептического» экстаза, столь однозначно признанного неадекватным) и еще — решению действовать так, чтобы благодать распространялась на ближнего во имя жизни во всем ее многообразии, которая сама по себе есть вечное блаженство, достойное вечной любви. Иными словами, только любовь, направленная на непреходящее, способна рождать самоотверженную любовь в пределах земного мира. Таким образом, любовь Кириллова к детям и к живой природе остается недейственной, пока ему необходимо доказывать, что своеволие обладает достаточной свободой, чтобы уничтожить самое себя. Любовь Шатова к русскому народу пуста и бессмысленна до тех пор, пока народ — не более чем непомерно разросшееся «я», дающее материальное воплощение Богу, без него, народа, абстрактному. Любовь Шигалева к человеческому роду растворяется в желании властвовать и в утилитарных расчетах, ибо ей чуждо ощущение ценности отдельно взятой человеческой жизни.

«Первородный грех» и неистребимое желание Варвары Петровны контролировать все, дорогое ее сердцу, — вот два воплощения бесовского в романе. Условно назовем эти два аспекта активным и пассивным. Организаторский талант Петра Верховенского проявляется в управлении радикальной ячейкой; он ведет себя так, будто имеет дело с марионетками, и это ловко у него получается. До самого конца книги так и остается не ясным, есть ли у Петра глобальная политическая цель, существует ли в России или за ее пределами сеть, представителем которой он себя аттестует. Открытым остается вопрос, а не *провокактор* ли Петр, не на службе ли он у правительства [как подозревает один из членов группы (часть 2, глава 7, с. 413) после того, как Петр уклоняется от ответа на им же самим поставленный вопрос, кто мог выдать ячейку]. По замечанию Лезерберроу³⁵, Петр появляется в романе в главе 5, которая называется «Премудрый змий», и описание его физического облика имеет явные намеки на фольклорную внешность бесов: Петр худощав, у него мелкие черты лица, а после его монолога создается впечатление, «что язык у него во рту должно быть какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, непрерывно и невольно вертящимся кончиком» [188]. Однако главное не в этом описании, а в том, пожалуй, что автор практически ни разу не говорит о мыслях и чувствах Петра Верховенского (важное исключение — сцена самоубийства Кириллова, достойная театра «Гран-Гиньоль», на которой мы остановимся далее, да еще его разговоры со Ставрогиным, впрочем, менее драматичные). Из поступков Верховенского непонятно, что он за человек, поскольку все они суть манипуляции окружающими; его индивидуальность остается загадкой. Нам даже ни слова не сказано о его воспоминаниях.

Странным образом Верховенский напоминает Мышкина; более того, он — как бы негатив с Мышкина³⁶, подобно которому он тоже материализуется из пустоты, из пространного понятия «Европа» (кстати, излюбленный прием российских литераторов той эпохи — «вывезти» персонаж из Европы); он действует с остальными персонажами как автор сценария и кукловод; он сексуально обделен. Единственная эмоциональная связь, значимая для него, — со Ставрогиным (по сюжету он — второе ставрогинское «я», как Рогожин — второе «я» князя Мышкина). Эти отношения сложны, связь многопланова, ибо, по тонкому замечанию М. Холквиста, Ставрогин — единственный, кто осаживает Верховенского в его планах на мировое господство. Является ли Ставрогин персонажем повествования Верховенского, или, напротив, Верховенский — персонаж повествования Ставрогина³⁷?

Глава «Иван-Царевич» (часть 2, глава 8) — ключевая для понимания этой связи. Именно здесь Верховенский наиболее уязвим, он умоляет Ставрогина принять роль царевича, символическую роль, плод его фантазии. Что это за роль? Оказывается, роль все того же Инквизитора: когда шигалевская нивелирующая канцелярия вступит в силу, управлять миром будет кучка избранных, возглавит же ее Ставрогин. «Желание и страдание для нас, а для рабов шигалевщина», — заявляет Петр в предвкушении инквизиторского триумфа [419]. Узнаваемое, сложное, исторически обусловленное человеческое чувство — для правителей, одновременно виновных и невинных. Ставрогин должен занять место, которое иначе займет Папа Римский, т. е. стать законным, официальным деспотом. Показанная с надрывом одержимость Верховенского Ставрогиным куда глубже, чем гомосексуальное влечение, с которым ее иногда путают. Верховенский как в бреду перечисляет «наших». Это и «учитель, смеющийся с детьми над их богом и над их колыбелью... Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить... Прокурор, трепещущий в суде, что он недостаточно либерален» (вроде жалкого фон Лембке) [421]. Русский народ спился и деградировал, и нужен ему только последний толчок к окончательному цинизму. План Петра — устроить панику и хаос, чтобы все убедились в необходимости сильной руки единственного правителя, тайного наследника, Ивана-Царевича. Тогда-то и можно будет вывести его на сцену³⁸.

Ставрогин расценивает сказанное Петром как бред сумасшедшего, однако Петр парирует: «...ваш счет теперь слишком велик, и не могу же я от вас отказаться! Нет на земле иного как вы! Я вас с границы выдумал; выдумал на вас же глядя» [424]. А без Ставрогина Верховенский что «Колумб без Америки», собственного характера у него нет. Отсюда и вывод Холквиста насчет симбиоза этих двоих в

качестве автора и персонажа друг для друга. Следует отметить, что Верховенский, рисуя Ставрогину будущую славу правителя мира, одновременно старается убедить его участвовать в своих планах, намеками, впрочем, вполне понятными, получить «добро» на убийство жены Ставрогина Марьи Тимофеевны, чтобы Ставрогин смог жениться на Лизавете Николаевне. Авторитарные амбиции Верховенского «работают» на разных уровнях; Верховенский приходит в ярость, услышав об отказе Ставрогина сотрудничать: ведь теперь под угрозой как его мелкий план, так и план глобальный, а они оба ему одинаково дороги. По сути, Верховенский и не ждет от Ставрогина позволения на устройство бедлама в городе, что же касается разрешения на убийство жены, так Ставрогин его уже дал — Федьке (аналогично молчаливое позволение на убийство дает Иван Карамазов). Позднее Ставрогин признается Лизе, что виновен в убийстве Марьи Тимофеевны [522, 529]. Петр Верховенский попытается представить убийство Лебядкиных простым совпадением; ведь, в конце концов, Ставрогин не заявил ему прямо: «Убивайте». В то же время Верховенский явно рассчитывает убедить Николая в том, что тот обязан ему за «устройство» своей судьбы. Пусть Ставрогин сейчас не горит желанием жениться на Лизе, можно ведь и другие услуги ему оказать («Если же теперь она вам не нужна, на что я и рассчитывал, с тем и ехал, то... То предоставьте мне, разумеется!» [528]). Ставрогин продолжает упираться, и тогда Петр переходит к угрозам убить и его. Николай, что неудивительно, посылает его «к черту» [530–531]. Как видно из следующих двух глав, именно туда Петр и отправляется.

Бесовское все больше и больше проступает в романе, а впрочем, и в других произведениях Достоевского. Петр, как и положено бесу, бессердечен и беспринципен, он законченный злодей, в то время как Шатов, Кириллов и даже Шигалев сохраняют человеческие черты; однако его бесовская суть не в этом. Верховенский переступает через человеческие жизни, высокомерен, как Раскольников, берет на себя право решать, кому жить, а кому нет. Его единственная цель — власть, контроль, «авторство», и хотя «в малых формах» он безусловно проявляет талант, но общая картина, целостный сценарий ему не под силу. Его готовность уладить незапланированную размолвку между Николаем и Лизой показывает, что психологические аспекты его не волнуют; что бы там ни произошло, главное — заменить неудавшийся сценарий равноценным. Верховенский вообще не проявляет интереса к внутренней жизни окружающих. Люди для него просто рабочий материал; нельзя их упускать, пусть сидят и ждут своей участи. Верховенский подвержен суетливости, напряжению, даже уязвимости только в те моменты, когда другие (сначала Ставрогин, затем Кириллов) не желают действовать по его сценарию, а значит, возникает

угроза срыва всей «пьесы», угроза репутации Верховенского как «автора». Таким образом, в своем галантном стремлении экономить время «персонажей», контролировать происходящие с ними изменения и даже их память, лепить их «по обстоятельствам», в своей ненависти к проявлениям свободы и воли, в своем умении использовать ошибки и недостатки не столь поработанных злом личностей (вроде Кириллова), Верховенский предстает более «бесноватым», чем любой из второстепенных героев романа. И будущее, нарисованное Верховенским Ставрогину, несомненно, дублирует сценарий конца света, столь характерный для бесовской ментальности.

Поскольку Верховенский не самодостаточен, его связь с Николаем Ставрогиным является ключевой в романе. Черт Ивана Карамазова жаждет телесности, ибо ничего нельзя сделать в истории без человеческой воли. Поэтому Черт из Иванова кошмара не может приписать себя ни к одной конфессии, ведь у него нет ни материального, ни психологического контекста, в котором его решение было бы в полной мере осуществимо, а есть один солипсистский внутренний мир. Следует помнить, что, хотя Достоевский верил в объективную реальность бесовства, именно объективная реальность не отделима от фактически существующих человеческих посредников. Не следует понимать этот постулат как заражение организма узнаваемыми чужеродными существами (если использовать терминологию Ферраронти). Так и Верховенский *нуждается* в людях, особенно в Ставрогине; без Ставрогина он просто «Колумб без Америки». Авторские права у Верховенского лишь потому, что он вступил в сговор с людьми; это позволило ему материализоваться. Ставрогин — краеугольный камень его проекта, отчасти потому, что сговорчивость его единственная в своем роде — он не слабоволен и не запутался, как другие члены группы Верховенского, и в силу этого зловещ, а значит, могуществен, как и сам Верховенский. Поскольку Ставрогин *отказывается делать выбор*, он — идеальное орудие в походе на осознанную свободу, не говоря уже о любви. Он — *affektlos*; он явился как одна из бесовских ипостасей *apatheia*, свободы от навязчивых эмоций, которая была целью аскетического существования православного духовенства и монашества. Именно поэтому Ставрогин, опять же в качестве пародии на ангельскую кротость, может взять в жены жалкую Марью Тимофеевну, а также принять пощечину от Шатова [часть 1, глава 5, с. 211], хотя о нем, о Ставрогине, известно (со слов рассказчика), что он за подобное и убьет — глазом не моргнет.

Из бесед Ставрогина с «учениками» открывается предыстория нынешних его связей; Ставрогин опробовал широкий спектр философских учений и на каждом этапе находил себе последователей, которые всякий раз шли несколько дальше «учителя» и добивались до

точки, в которой философские учения становились деструктивной навязчивой идеей в чистом виде. Как и Верховенский, Ставрогин имеет «авторские права» на окружающих; разница же в том, что Ставрогину наскучил сам процесс. Его создания выпущены им на волю; он похож на деистическое Высшее Существо, бросившее созданный им мир на произвол судьбы. Ставрогин не любит то, что делает; для своего кружка он объект тоски и горького разочарования одновременно; он — тайна. Как и в случае с Верховенским, у читателя нет возможности узнать, что происходит в его душе; завеса приоткрывается лишь иногда. Заключительные сцены, которые, как кажется, неумолимо ведут к суициду, в повествовании весьма туманны, несмотря на то что в ледящем кровью финале прямо написано: «Все означало преднамеренность и сознание до последней минуты» [669]. Складывается впечатление, будто смерть Ставрогина — единственный его выбор за весь роман.

Но есть одно исключение из утверждения о ставрогинской закрытости; исключение, которое порождает целый ряд вопросов, — оно содержится в изъятой цензурой главе «У Тихона». Она должна была, по идее автора, следовать за главой 8 части 2 («Иван-Царевич»). Глава посвящена беседе Николая с архиереем Тихоном, беседе, состоявшейся благодаря Шатову [262]. Сюда включено также письменное признание Ставрогина о соращении девочки, которая после этого покончила с собой. Роман публиковался по частям, главу «У Тихона» сочли слишком тяжелой и провокационной для такого рода сочинений. Впрочем, Достоевский никогда и не пытался вставить ее в конечную печатную версию романа. Впервые главу издали в 1922 году, и с тех самых пор она постоянно вызывает полемику. Следует ли верить письменному признанию Ставрогина? Ведь Ставрогин в беседе с Шатовым особо подчеркивает, правда, «только после слишком долгого молчания», что «детей не обижал» [260]. Относительно этого признания в беседе с Тихоном возникает вопрос: с какой целью Ставрогин показывает свою «Исповедь» Тихону? Что это — осознанное самоунижение? Признаться в преступлении, в котором тебя все подозревают, но которого ты не совершал? И какова, по замыслу Достоевского, в этом роль Тихона? Не предлагает ли он Ставрогину истинного выхода из мерзости? Правильно ли понимает сказанное, или сам обманывается? Не предает ли Ставрогина в роковую минуту (как утверждает Бойс Гибсон)³⁹?

Холквист, для которого ставрогинское молчание на протяжении последних глав романа чрезвычайно значимо, доказывает, что решение Достоевского не включать главу с признанием продиктовано авторским здравым смыслом и эстетическими соображениями, а не только ограничениями цензуры. Ставрогин ни разу не сообщает,

кто он таков: «ему нет нужды объяснять, кто он, потому что за него объясняют все остальные»⁴⁰, следовательно, его саморазоблачение неуместно⁴¹. Однако Холквист упускает здесь пару немаловажных пунктов. Допустим, один раз Ставрогин нарушил-таки молчание; но такой прецедент уже был: ученые давно заметили, что в Евангелии от Марка Иисус постоянно отказывается заявить о своем божественном статусе (так называемая мессианская тайна), а потом вдруг в суде на вопрос: «Ты Царь Иудейский?» — дает роковой ответ: «Ты говоришь». Учитывая мессианские аллюзии, которыми наполнена атмосфера вокруг Ставрогина, нужно со всей серьезностью отнестись к его письменному признанию. Еще важнее задаться вопросом, действительно ли Ставрогин в этой изъятой главе предстает другим, не таким, как в прочих главах? Его признание — просто сочинение; Тихон именно как сочинение его и воспринимает. Тихон не спешит понимать записки Ставрогина как прямую — тем более сакраментальную — исповедь и скорее склонен рассматривать их как плод ставрогинской фантазии, пусть даже в записках отражены реальные события. Похоже, нам не стоит спешить с выводом о заблуждении Тихона; напротив, восприятие истории с главой «У Тихона» как части литературной стратегии Достоевского проливает свет на целый ряд спорных мест.

Ставрогин сообщает Тихону, что у него галлюцинации, что он видит иногда или чувствует подле себя «какое-то злобное существо, насмешливое и “разумное”» [676]; он испытывает ровно то же, что Иван Карамазов («вы наверно думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес?») [677] и терзается той же дилеммой: можно ли верить в беса, если не веришь в Бога? Значит, можно? Еще как можно, отвечает Тихон, не забывая предупредить Ставрогина (как Зосима мог бы предупредить): не спеши с выводами, вдруг твой «гость» — вовсе и не Дьявол из широко распространенной религии. Но также Тихон объясняет, что вера в беса без веры в Бога равносильна маловерию; это состояние, когда единственная «духовная» эмоция — волнообразные приступы страха. Не об этом ли говорил Ставрогин? Ответ — конечно, нет. Однако Ставрогин не приближается и к абсолютному атеизму — то есть не находится «на предпоследней ступени к абсолютной вере» [679]. Ставрогин, провидит Тихон, пребывает на грани какого-то главного деяния или разоблачения, которое освободит его от упреков в маловерии.

Далее следует сама исповедь. Ставрогин сознается, что совратил девочку, дочь своей квартирной хозяйки, знал, что она пошла в чулан вешаться, и только ждал, пока повесится. Подробности мучительны, как и те, что собирает Иван Карамазов о насилии над детьми. В них также слышны отголоски исповеди Свидригайлова из «Преступления и наказания» и свидригайловского ночного кошмара перед са-

моубийством — явление трупа четырнадцатилетней утопленницы, вытащенной из реки (девочка утопилась также после совращения). В то же время пятилетняя девочка, обогретая им, видится вдруг развратницей, предлагающей свои услуги. В записях Ставрогина Матреша (Достоевский не мог определиться с ее возрастом: в обычном издании ей четырнадцать лет, потом вдруг десять; наконец, в первой публикации, которую Магаршак и переводил, — ей пошел двенадцатый год)⁴² постоянно подвергается домашнему насилию. Ставрогин и сам участвует в этом — устраивает так, чтобы мать заподозрила Матрешу в воровстве. Ставрогин описывает «эстетическое» наслаждение от самоуничтожения за свои подлые поступки в этом и прочих контекстах; описание ведется в эротических выражениях. Ставрогин постоянно отмечает, что может остановиться, все исправить: «Заношу это именно, чтобы доказать, до какой степени я мог властвовать над моими воспоминаниями, и стал к ним бесчувствен. Я отвергал их все разом в массе, и вся масса послушно исчезала, каждый раз как только я того хотел» [685]. Следовательно, Ставрогин всегда *контролирует* миг экстаза (нетрудно связать данное утверждение с позднейшим намеком на бессилие Ставрогина в случае с Лизой, поскольку Ставрогин истощил запас унижений в памяти и в воображении, а испытать оргазм одним только волевым актом не получается, даже с желанной женщиной). Процесс подглядывания в щель двери чуланчика, где повесилась Матреша, представлен именно таким оргиастическим призывом к самоуничтожению. Позднее в ставрогинских снах появляется образ укоряющей Матрешы, вызванный видом красненького паучка, которого Ставрогин наблюдал прежде, чем пойти поглядеть на тело повесившейся девочки. Паучок появляется сначала как «крошечная точка» в дивном сне о Золотом Веке, в греческом пейзаже с морем, островами и косыми солнечными лучами (кстати, этот сон заставляет читателя вспомнить Версилова из романа «Подросток», а еще «Сон смешного человека»). Женитьба Ставрогина на Марье Тимофеевне выражает его потребность в унижении, очередной низкий и бесстыдный выверт его индивидуальности.

Николай хочет опубликовать свою «Исповедь», ведь это будет акт самоуничтожения. Однако отзыв Тихона многопланов и неоднозначен. Он рассматривает «Исповедь» сначала как литературный критик (сказано, что библиотека архиерея Тихона «была составлена слишком уж разнообразно и противоположно: рядом с сочинениями великих святителей и подвижников христианства находились произведения театральные и романы, “а может быть, и гораздо хуже”» [673]). Иными словами, Тихон — искушенный читатель, и такая подробность очень важна. Не зря же говорит он о «форме», в которой написана «Исповедь», «не твердой, смутной, как бы от слабости страха невыдержан-

ной». Вправду ли Ставрогин ищет прощения? Ведь из «документа» видно, что он хочет возбудить в других отвращение и презрение к себе, какие и сам чувствует. Тихон предполагает, что Ставрогин ищет причину для обиды и ненависти к тем, кто прочтет «Исповедь» (снова отсылка к «Братьям Карамазовым», когда старец Зосима угадывает в Федоре умение наслаждаться чувством, что его использовали). Но, оставляя этот вопрос в стороне, трудно удержаться от другого: готов ли Ставрогин принять не только жалость читателя «Исповеди», но и его насмешку? Понимает ли он, что затея с публикацией чревата не только осуждением со стороны общества, что он будет выглядеть глупым? Тихон как раз понял двусмысленность «документа»: это действительно может быть признание в реальных преступлениях, а следовательно, и раскаяние. А может — с тем же успехом — оказаться талантливо написанной повестью, имеющей целью заставить публику «смотреть», но так, как велит автор [699]. «Исповедь» сама *создает* исповедующегося, того, от чьего лица написана, а не просто воплощает субъективность. Иными словами, исповедь, даже если в чем-то и правдива, является литературным произведением (с точки зрения Тихона). А коль скоро она — литературное произведение, любой читатель вправе критиковать стиль (и выяснять, чего добивается автор таким способом изложения) и обсуждать ее, как уже делает сам Тихон. Так что признание в нравственном преступлении вовсе не так невинно с точки зрения литературы.

Тихон напоминает Ставрогину, что его преступление, хоть и ужасное, вовсе не является из ряда вон выходящим. Ставрогин знает о мерзости совершенного им, однако в самом процессе осознания мерзости совершенного и совершившего уже таится желание представить все не мерзким и низким, а как-нибудь иначе [702]. Николай утверждает, что хотел единственно — сам себя простить, потому и готов к страданию. Тихон с восторгом отвечает — если, мол, верите, что можете себя простить, значит, и в Бога верите, ибо даже намерение пострадать и надежда на примирение с собой открывают путь к Божьему прощению. Ставрогин хочет на этой-то ноте разговор и завершить, но нет, Тихону еще есть что сказать. Он призывает Ставрогина не публиковать «Исповедь» в существующем виде, потому что это может вызвать смех и ненависть общественности. Вместо этого Тихон предлагает Ставрогину пойти в послушники лет на пять-семь, причем тайно, так, что можно продолжать жить «в свете». Если хотите примирения с собой, нужно без страстей обойтись, говорит Тихон. Теперь понятно, что Ставрогин «уйдет» и от публикации «документа», и от Тихона. Тихон в момент ясновидения понимает, что молодой человек близок «к новому и еще сильнейшему преступлению», чтобы избежать обнародования «Исповеди». Ставрогин (которого Федька и Верхо-

венский уже искушали перспективами убийства жены) реагирует бурно: «Проклятый психолог!» [704]. В его возгласе слышатся слова, обращенные к Шатову [261]: «Вы психолог» (напомним: Шатов тогда угадал эротическую, «сладострастную» подоплеку ставрогинского притяжения унижения). Тем беседа с Тихоном и заканчивается.

Что же произошло? Бойс Гибсон заявляет с пугающей прямоотой: Тихон (представитель, кстати, неортодоксальной, «пелагианской» теологии, по причине чего полагает, что ставрогинское самопрощение откроет ему путь к божественной благодати) подводит Ставрогина к истинному раскаянию и дает великолепный практический совет на будущее, но в последний момент не может совладать со своими пророческими замашками и «выпускает беса»⁴³. Сия «роковая вспышка ясновидения»⁴⁴ становится катализатором финальной катастрофы. Однако, как видно из наших рассуждений, Гибсон утрирует и упрощает происходящее. Во-первых, Тихон не говорил, что самопрощение равносильно Божьему прощению, а заявлял, что вера в возможность самопрощения равносильна вере в Бога, который не ждет, когда мы *простим* самих себя, но участвует в процессе на основании одного только нашего желания. Смысл в том, что истинная вера в возможность жить в ладу с собой, несмотря на вину, *предполагает* именно это отдельное измерение реальности, которого нельзя достичь одним своеволием, измерение, в конце концов, определенное Степаном Трофимовичем как бесконечная любовь. Тихон вовсе не побуждает Ставрогина к неким нравственным подвигам, скорее убеждает его в Божьем присутствии, когда Ставрогин почти отказывается от мечты о нравственных достижениях в истинном самозабвении. Что еще важнее, Тихон во все время беседы нащупывает мотивы и движущие силы ставрогинского текста и пытается разобраться в противоречии между нарочито простым слогом и красноречивостью «Исповеди». Ясно, что Ставрогин еще до финальной вспышки Тихона всячески старался этого избегать.

Тихон же на самом деле совершил вот что: он задал вопрос, можно ли достичь раскаяния через письмо. Процесс сочинительства и самопрезентации, создание и себя, и аудитории как текста никаким образом не согласуется с самим раскаянием, заключающимся в том, чтобы обнажить властное и творящее «я», совершенно умалиться пред лицом другого и тем достичь возрождения, выслушав слова прощения. Это должна быть церемония, а не театральное действие; церемония наедине со «старцем», которого рекомендует Тихон. По сути, Тихон в свете всего сказанного о бесовстве предлагает раз и навсегда отказаться от бесовских «авторских прав», особенно на автобиографию.

Ставрогин был вовлечен в «сочинение» персонажей (и отказ от них); «Исповедь» сама по себе свидетельствует, что бедную Матрешу и ее мать он тоже «сочинил» — и выбросил. Теперь текстом, им написанным, Ставрогин приглашает других в новое действие, по окончании которого его влияние на людей усилится. «Исповедь», таким образом, есть орудие бесовства. Тихон, признающий, что его «великий недостаток» в неумении «подходить к людям» [701], явно разрывается между желанием отправить Ставрогина к старцу (предположительно, акт уничтожения) и совершенно определенным подозрением, что «Исповедь» продиктована бесами. До самого конца Тихон, кажется, не понимает, что происходит с Николаем. Отметим, кстати, энергичность, с какой он советует Николаю: не пишите, не публикуйте; изменитесь.

Он просит Ставрогина начать жизнь, для него в принципе невозможную, жизнь «посвященную», без страстей и презрения к окружающим. Еще до злополучного «пророчества» Тихон убеждается в обоснованности своих подозрений: Ставрогин не изменится и не опубликует «Исповедь». Его потребность в унижении (контролируемая им), его явный мазохизм не удовлетворятся ни не подвластной его контролю реакцией людей на «Исповедь» (Тихон убедил Ставрогина, что реакция будет не похожа на ожидаемую автором и что вполне возможно восприятие «Исповеди» в комическом ключе), ни тайным духовным перерождением в результате аскетического образа жизни, как хочется Тихону.

Ставрогин, однако, как мы отметили ранее, давно перестал делать какой бы то ни было выбор, потому-то он столь уязвим для Петра с его планами держать мир в узде. Он не может отказаться от остатков свободы, которую имеет как «автор», «сочинитель»; он раб своего мазохизма — жаждет заставить людей ненавидеть себя, с тем чтобы получить право ненавидеть их в ответ. Ему больше не нужны никакие позитивные цели и задачи, вот почему он идеально подходит Петру в качестве союзника. Его отстраненность со знаком «минус» и стремление Верховенского к разрушению и власти становятся двумя движущими силами катастрофы, разворачивающейся в романе. Сам по себе Николай Ставрогин — фигура трагического саморазрушения, влияние которой на окружающих (уменьшающееся по мере того, как он теряет энергию) ограничивалось бы внушением навязчивых идей и смущением умов. В руках Петра Верховенского Ставрогин делается главным звеном всего плана по уничтожению истории, а значит, орудием, машиной по производству хаоса. Следовательно, бесовское в романе — это две фигуры, связанные между собой, активная и пассивная; бес поселяется в теле, лишенном истинной воли, занимает ее место.

Немало написано о фамилии «Ставрогин», о ее двойственном (дьявольском и христологическом) смысле. В ней явно слышится слово «рог». Тут все понятно⁴⁵. Первая же часть фамилии, «*ставро*», — по-гречески означает «крест». Достоевский не скупится на библейские атрибуты для своего героя. Ставрогин женат на девственной Марии, принимающей его за принца [283], но потом решившей, что перед ней самозванец, а не «сокол» из сказки. Петр называет Ставрогина «солнцем» [420]. Да и пощечина, которую Ставрогин сносит от Шатова, суть «завуалированная, но узнаваемая аллюзия»⁴⁶ на поведение Христа. То есть Ставрогин купается в христологических аллюзиях (подобно Мышкину). Также, возможно, по смелому замечанию Джорджа Стейнера, Ставрогин для Достоевского является забавной идеей воплощения «темной стороны» Бога⁴⁷, которая парадоксальным образом представляет отсутствующего Бога: ее молчание и бездействие порождают зло. Необходимо, впрочем, сказать, что, если в данной гипотезе есть рациональное зерно, дать всходы оно может скорее на почве изящной словесности, чем на почве метафизики. Главным в образе Ставрогина была и остается его непонятность, это самый странный литературный герой, некий сложнейший шифр. В конце концов, он не способен *никого* «сочинить» (что не мешает ему получать энергию от других через создание болезненных связей, в чем он весьма преуспел), потому что Ставрогин утратил волю выбирать себе судьбу, иными словами, практиковать единственную реальную возможность созидания, доступную человеческим существам.

* * *

Ставрогинская исповедь подтверждает вывод Достоевского, полностью данный автором в «Братьях Карамазовых»: определенные виды повествования ведут к молчанию. Дьявол — враг реального повествования, то есть повествования с открытым концом, с вариантами дальнейшего развития событий и выбора. Дьявол не может присвоить себе дар повествователя. Когда его слуги или союзники вроде Ставрогина пытаются это делать, повествование разваливается. Одновременно пугающее и нелепое, такое повествование не способно выполнить задачу литературного произведения (как ее понимает Достоевский), а именно показать мир, в котором читателям понятна как собственная свобода, так и ее последствия, показать человеческий род, как его задумал создатель. Достоевский-писатель отнюдь не отрицает существование Дьявола. Но важно другое: Достоевский убежден, что Дьявол не может появиться в художественном произведении в качестве персонажа — как и Христос, правда, по совершенно иной причине. Жизнь Христа — ряд уникальных событий, изменивших все,

что можно было сказать о Боге и человеческих существах; ни одно литературное произведение не способно отразить все эти изменениями, поскольку ими обусловлен сам язык. Зато с Дьяволом никакие события не ассоциируются. Основная задача Дьявола — препятствовать историческим изменениям, а также парализовать силы человека в безвременье «рационального», «разумного» порядка, где нет ни любви, ни гармонии. Дьявол способен использовать лишь пустоту, проявляющуюся, когда посредник-человек совершенно отчаивается или теряет интерес к жизни, то есть прекращает желать чего бы то ни было. Дьявол обусловлен деградацией личности, и в художественной литературе он появляется, только если речь идет о такой деградации, о лжи или отрицании реальности.

Но что нам дает вышесказанное при противоположном процессе, то есть при накоплении правды, или даже святости, что тоже определено является объектом внимания Достоевского? Неужели нам представлена только некая разновидность антропологии «от противного», отражающей теологию «от противного», которая пытается определить Бога, просто перечисляя, чем Бог не является? В отдельных случаях в этой главе мы действительно можем говорить о такой антропологии; нам по крайней мере дано диагностическое оборудование, чтобы выявить, где конкретно действует враг. Однако уже были и более прямые намеки на то, что Достоевский считает перспективой божественного автора. Следовательно, нам надо теперь выявить эти позитивные связи, и точкой отсчета в этом будет для нас все та же беседа Тихона со Ставрогиным, которую мы исследовали на предыдущих страницах.

Бахтин в своем классическом исследовании поэтики Достоевского показывает, как много детальных признаний и диалогов в его романах являются двигателями действия в том смысле, что указывают разницу между двумя говорящими или между говорящим и слушающим, даже когда кажется, что цель — защитить говорящего от слушающего, а то и вовсе отрицать всякую узнаваемость⁴⁸. Так, Бахтин связывает исповедь Ипполита из романа «Идиот» (классический образец «исповеди с лазейкой», как само неудачное самоубийство Ипполита по замыслу своему было самоубийством с лазейкой⁴⁹) и ставрогинские записи⁵⁰, считая то и другое образцами монологов со всей речевой многозначностью. Хотя некоторые критики — Бахтин цитирует, в частности, Леонида Гроссмана — полагают ставрогинский слог простым отражением разрушающегося, распадающегося воплощения, идеально соответствующим преступному духу рассказчика, Бахтин подчеркивает «эстетическую критику» Тихоном ставрогинского слога. Исповедь Ставрогина — это исповедь «с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого

он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает... Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе»⁵¹. Отсюда нарочито безличный тон, утрированные бессердечие и цинизм, вывернутый синтаксис. Едва читателю начинает казаться, что вот-вот зазвучит живой человеческий голос, фраза тотчас обрывается, Ставрогин сходит с опасной для него дорожки. Он «как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова»⁵².

Иначе говоря, ставрогинская исповедь, столь далекая от настоящего монолога, является одновременно попыткой заглушить внутреннее голоса и достучаться до слушателя. В исповеди цинизм утрирован, преувеличено и презрение рассказчика к себе — это своего рода упреждающая стратегия во избежание снисходительной жалости слушателя или прощения слушателем рассказчика. Снисхождение, конечно, бесполезно, зато предвидением, предвкушением такой реакции автор исповеди отклоняет все, что могут ему предложить, он ждет от читателя худшего. Несмотря на обвинения Ставрогиным Тихона в том, что он «дурно» и «гадливо» думает про людей [701] (Тихон возражает, что он «более по себе судя говорил, чем про людей»), понятно, что на самом деле дурные и гадливые мысли о людях — у Ставрогина. Бахтин противопоставляет ставрогинскую исповедь исповеди Ипполита, выводит исповедь Ипполита как отчаянную мольбу о том, чтобы его услышали и полюбили. Эти унижительные крайности — не что иное, как ребяческие попытки нащупать границы дозволенного, а не продуманное провоцирование окружающих на презрение, как у Ставрогина.

Бахтин ведет к тому, что ставрогинская «Исповедь» есть пробный камень. «Исповедь» написана для воображаемого слушателя, но отпущение грехов (то есть изменить реальность) через нее можно получить, только если открыться слушателю, если работать «на узнавание». Как мы уже отмечали, это черта бесовской речи — стремиться к безмолвию: не к молчанию внимательного слушателя, но к безмолвию антикоммуникации, безмолвию самоотгораживания от мира, иными словами, к безмолвию смерти. Говорить так, будто ответ другого уже известен, и можно этого другого на ответе подловить (чего и хочет Николай Ставрогин), означает обречь другого на смерть. Ставрогин жаждет получить прощение у Тихона за свою исповедь, он понял, что ответ Тихона не будет ни поверхностным, ни продиктованным сентиментальностью; отпущение грехов *от Тихона*, да еще, пожалуй, от двух-трех других действительно не пустой звук. «Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче», — говорит Ставрогин. Ответ Тихона: «С тем, чтобы и вы меня также» [700] — смущает и подавляет его. В первый момент Ставрогин думает, что Тихон выдал ему «мо-

настырскую формулу», однако Тихон, предвосхищая старца Зосиму, настаивает: каждый грех отчуждает людей друг от друга. Содеянное Ставрогиным не отделимо от той лепты, которую внес Тихон в предательство и жестокость, царящие в мире. Но это означает, что каждый грешник должен не только молить о прощении, но и сам предлагать прощение. Ставрогин, поскольку жаждет прощения, должен принять на себя ответственность прощать других, то есть отказаться от желания получить прощение одних только чувствительных и понимающих душ вроде Тихона и относиться к Тихону как к обычному читателю, одному из тех, кого он успел приговорить. Если Ставрогин верит в возможность прощения себя через свою исповедь, он должен «простить» и своих читателей, заранее принять их непонимание, смех и т. п.

Как видно из последующих глав, именно эти идеи Достоевский противопоставляет бесовскому мышлению (и именно их Ставрогин оказывается неспособным усвоить и принять). Чтобы проследить, в чем состоит противостояние Дьяволу, нам придется детальнее взглянуть в бахтинский анализ персонажа Достоевского, вникнуть в то, что Бахтин понимает под обоюдной ответственностью (то есть долей участия человека в бесовском действе, направленном на умаление и затем полную отмену всего исторического и материального и, в конечном счете, трагического), а также под способностью сотворенного «я» к переменам. Благодаря этой способности появляется возможность создать литературное произведение, и она же — «крючок» Дьявола. Цель Достоевского — явить читателям произведение «подвижное», лишенное искусственного деструктивного финала, катарсиса, и одновременно возводящее процесс повествования к целительной конвергенции безоговорочного отпущения грехов; этой цели Достоевский достигает через диалог.

Примечания

¹ Terras V. The Art of Fiction as a Theme in «The Brothers Karamazov». In: Dostoevsky: New Perspectives. Ed. R. L. Jackson (Englewood Cliffs, N. J.: Prentiss-Hall, 1984). P. 193–205.

² Leatherbarrow. A Devil's Vaudeville. P. 140.

³ Leatherbarrow. A Devil's Vaudeville. P. 23–26, 148.

⁴ См. далее, с. 199.

⁵ В названии записок Зосимы в главе 6 романа его чин определен как иеромонах — священнослужитель и «монах-схимник»; последнее предполагает, что он возложил на себя дополнительные обеты молитвы и поста, заведенные для служителей высших чинов в православной церкви (отец Ферапонт жалуется, что Зосима не соблюдал предусмотренных

монашеским клубуком правил [434]; знаком этих обетов является ношение специальной рясы, надеваемой в торжественные дни, а также — как мы узнаем из романа — другой обряд отпевания. Достоевский подробно изучил разнообразие монастырских заупокойных служб. Еще слово «схимник» иронически употребляет Иван, обращаясь к Алеше (книга 5, глава 4) [319].

⁶ См.: Morris M. A. *Saints and Revolutionaries: The Ascetic Hero in Russian Literature* (New York: SUNY Press, 1993). P. 120ff.

⁷ Morris. *Saints and Revolutionaries*. P. 122–123.

⁸ По поводу антисемитских настроений Достоевского Скэнлан (*Dostoevsky the Thinker*, 209–211) выступает с рядом недвусмысленных и точных наблюдений, фокусирующихся на выпуске «Дневника писателя» за март 1877 года, в котором писатель — с катастрофическим результатом — пытается защититься от обвинений в предубежденности против евреев. Скэнлан не делает попыток приуменьшить или оправдать вызывающую тональность некоторых публицистических выступлений Достоевского, хотя и констатирует, что романист по крайней мере не требует упразднить или ограничить гражданские права евреев.

⁹ *Dostoevski et le probleme du mal*. P. 118–121.

¹⁰ *Leatherbarrow. A Devil's Vaudeville*. P. 170ff.

¹¹ См., например: Leonid Ouspensky and Vladimir Lossky. *The Meaning of Icons*, 2nd ed. (Crestwood, New York: St.Vladimir's Seminary Press, 1982).

¹² *Evdokimov. Dostoevski et le probleme du mal*. P. 307; cf. 161–164.

¹³ *Leatherbarrow. A Devil's Vaudeville*. P. 148.

¹⁴ Интересный и исчерпывающий анализ см.: Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*, 16–17, 19–40. О философских аспектах романа см. также: Голосовкер Я. Э. *Достоевский и Кант*. М.: Изд-во АН СССР, 1963, хотя Скэнлан (см. примеч. 22 к гл. 2 наст. изд.) скептически оценивает знакомство Достоевского с работами Канта.

¹⁵ См.: Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*. P. 29–30, 34–35.

¹⁶ Полн. собр. соч. Т. 30 (1). С. 10–11; см. также: Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*. P. 29–32.

¹⁷ 1: 732–736.

¹⁸ Горячечный сон Раскольникова в тюрьме из эпилога «Преступления и наказания» является как бы финальной «драматизацией» хода его мыслей: мир осужден в жертву какой-то страшной моровой язве, и только немногим избранным дано пережить это испытание, хотя никто не знает, кто эти избранные. В этом сне (предвосхищающем многие темы «Бесов» и других произведений) человечество предстает как жертва аб-

солютно бессмысленного страдания, сочетающегося с абсолютной убежденностью в человеческом разуме. Те, кто избежал инфекции, скрываются и не дают о себе знать. Смысл сна (хотя и сам Раскольников поначалу не осознает его) заключается в том, что никому не удастся определить, застрахован ли он от болезни и избран ли для спасения остальных в силу своего духовного превосходства. С этого начинается осознание Раскольниковым незаменимости Сони для его выздоровления.

¹⁹ См.: Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*, chap. 6.

²⁰ Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*. P. 228.

²¹ Они встретились в 1873 году. Фрэнк (*The Mantle of the Prophet*, 387–389) дает полезный обзор их взаимоотношений, а также см.: Walicki A. *Legal Philosophies of Russian Liberalism*. Oxford: Clarendon Press, 1987, P. 170ff; Cunningham D. «The Brothers Karamazov» as Trinitarian Theology (134–155 in Pattison and Thompson). Лучший и наиболее полный анализ творчества Соловьева из вышедших в последнее время см.: Sutton J. *The Religious Philosophy of Vladimir Solovyov: Towards a Reassessment* (London: Macmillan, 1988).

²² Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*. P. 198–199.

²³ Scanlan. *Dostoevsky the Thinker*. P. 201–204 (в данной связи обсуждается очерк 1862 года «Два лагеря теоретиков»).

²⁴ См. весьма полезное описание в: Vallière P. *Modern Russian Theology*. Bukharev, Solovyov, Bulgakov: *Orthodox Theology in a New Key* (Grand Rapids: Eerdmans, 2000). P. 127–137; ср. Evdokimov. *Dostoevski et le probleme du mal*. P. 408–409.

²⁵ Фрэнк (*The Mantle and the Prophet*, 627–628) также отмечает связь с размышлениями об обществе Таинственного посетителя, навещавшего молодого Зосиму («Братья Карамазовы», книга 6, глава 2(d) [393–394]).

²⁶ Auden. *Spain*. (London: Faber & Faber, 1937): «сознательное принятие вины за необходимое убийство» (перевод И. Сибирянина).

²⁷ См. выше, с. 21ff.

²⁸ Salverstroni. *Dostoevski et la Bible*. P. 185–186.

²⁹ Для примера см. седьмую и восьмую лекции «Чтений о Богочеловечестве».

³⁰ Evdokimov. *Dostoevski et le problème du mal*. S. 322.

³¹ Salverstroni. *Dostoevski et la Bible*. P. 211 (впрочем, Сальверстрони, похоже, упускает аллюзии к Гефсиманскому саду).

³² Д. И. Чижевский (см.: «Гегель в России» [Париж: Дом книги, 1939]) выясняет, как случилось, что эти два мыслителя (вместе с Шиллером) в России середины XIX века были практически канонизированы адептами философии и этики. О влиянии Шеллинга см. с. 36–49, об отрицании Бе-

линским Гегеля см. с. 127–141. Freeborn R. (Furious Vissarion. Belinskii's Struggle for Literature, Love and Ideas [London: School of Slavonic and East European Studies, 2003], p. 33–34, 54–55) несколько утрирует влияние Гегеля на поколение сороковых, а заодно и разочарование, постигшее некоторых представителей этого поколения. Степан Трофимович, например, так и остался созерцателем и эстетом, настолько силен был для него первый импульс.

³³ Об отношении Достоевского к Жорж Санд см.: A Writer's Diary, v. 1, p. 505–514. Впечатляет весьма неожиданная попытка представить Жорж Санд автором с христианскими устоями (сравнение с Диккенсом см. с. 514). На тему влияния на Достоевского писателей-романтиков вообще см.: Jones. Dostoevsky and the Dynamics... P. 3–4, 31, а также см.: Dostoevsky and Religion. P. 148–174.

³⁴ Frank. Mantle and the Prophet. P. 398–400. О влиянии романа Жорж Санд «Мопра» на образ Мити, а также на сцену последнего столкновения Свидригайлова и Дуни в «Преступлении и наказании» см.: Belknap R. L. The Genesis of «The Brothers Karamazov». The Aesthetics, Ideology and Psychology of Making a Text. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1990. P. 66–68. Эту связь первым отметил В. Л. Комарович.

³⁵ A Devil's Vaudeville. P. 119–120; Лезерберроу, в частности, отмечает многократное повторение слов «как», «вроде бы» и т. п. в описании, словно Петр Верховенский нематериален. См. там же, с. 122–124.

³⁶ Предпочтительнее рассматривать одного Ставрогина как двойника Мышкина, что и предлагает Рене Жирар. Об этом см. его работу «Resurrection from the Underground: Feodor Dostoevsky». New York: Herder & Herder, 1997, p. 81–84. Хотя его противопоставление Ставрогина Мышкину «как две стороны одного романиста» (отстраненность рассказчика как неискренность и как высшая ступень мастерства) очень соблазнительно.

³⁷ Holquist. Dostoevsky and the Novel. P. 135.

³⁸ В 1845 году появился человек, провозгласивший себя царевичем Иваном, сыном Константина, старшего брата императора Николая II. Однако название главы в большей степени отсылает к многочисленным русским народным сказкам об Иване-Царевиче (например, Иван-царевич — герой сказки о Жар-птице). Иными словами, Иван-царевич — это некий сплав Прекрасного Принца, Короля Артура и Красавчика принца Чарли. См. также исследование Дж. Фрэнка «The Miraculous Years», p. 451.

³⁹ The Religion of Dostoevsky. P. 150–153.

⁴⁰ Holquist. Dostoevsky and the Novel. P. 128.

⁴¹ Holquist. Dostoevsky and the Novel. P. 144–145.

⁴² Седуро (Dostoevskii's Image... P. 148–150) предлагает краткий экскурс в сложную историю публикации запрещенной главы.

⁴³ Holquist. *Dostoevsky and the Novel*. P. 151.

⁴⁴ Holquist. *Dostoevsky and the Novel*. P. 152.

⁴⁵ В фамилии «Ставрогин» ясно слышится не только «рог», но и «тавро», возможно, что-то похожее на знак Каина. Как и у Диккенса, у Достоевского каждое имя вызывает не одну, а несколько аллюзий.

⁴⁶ Steiner. *Tolstoy or Dostoevsky*. P. 285.

⁴⁷ Steiner. *Tolstoy or Dostoevsky*. P. 286–289.

⁴⁸ Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, chap. 5, особенно с. 237.

⁴⁹ Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 241.

⁵⁰ Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 242–246.

⁵¹ Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 244.

⁵² Bakhtin. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. P. 246.