

ИВАН КАРАМАЗОВ: ФАУСТ ИЛИ МЕФИСТОФЕЛЬ?

Являются ли герои или персонажи в романах Достоевского безличным выражением вечного, общечеловеческого, антонимического психологического потока, хлынувшего за пределы добра и зла? А если являются, то выражают ли эти герои эстетический идеал автора или кого-либо другого? Но кого именно?

Да, у Достоевского есть герои, характеры и типы, есть страстно утверждаемый идеал красоты. Судьба Дмитрия Карамазова, его рассказание отвергают искушение идеала содомского и обещают торжество идеала подлинного. Все это есть у русского романиста, но у него все чрезмерно, своеобразно. У него не найдем, например, героя—типа—характера, определяемого координатами той или иной профессии, представляющего «голо» какую-либо социальную (классовую) категорию или сведенного к темпераменту, биологической основе личности. Да, для него человек бесконечно сложен, и неизвестно даже, во что может вылиться.

Подлинный герой Достоевского (а не все его второстепенные персонажи) может иметь, и по мере надобности имеет, такие типологические координаты, как биологическая обусловленность или темперамент, психологический, этнографический, национальный, социально-групповой или классовый, профессиональный или образовательный статус, наконец, архетипальное измерение. Следовательно, в принципе, целый ряд компонентов, а не только один из названных.

При этом нельзя забывать, что русский романист ввел понятие антигероя, концепцию исторического архетипа и идею враждебности искусству чрезмерного типизма. Имея перед своим духовным взором чистокровных гениальных художников — Шекспира и Пушкина, писатель помещал задуманных им самим героев в один ряд с их персонажами — в первый ряд «мировых образов».

А между тем в интерпретации героев Достоевского часто брал верх схематизм, определяемый предпочтением того или иного из названных компонентов человеческой личности — добра или зла, свободы или тирании и т. д. Или, наоборот, утеривалась всякая попытка выяснить, уразуметь, установить какую-либо «небывалую» типологию. Чрезмерно абстрактизированное положение Н. Добролюбова о наличии всего лишь двух типов героев — тирана и раба, унижающего и униженного, углубляло философскую мысль романиста, но компрометировало художественность произведения.

В. Майков, А. Жид, Н. Бердяев, Л. Шестов, К. Мочульский и другие, раскрывая психологическую глубину творчества писателя, подчас теряли из виду границу между отдельными его героями: Раскольниковым — Ставрогиным — Иваном, например, или Соней — Настасьей Филипповной — Грушенькой. Так же как теряли из виду границу, разделяющую добро и зло (см., например, бердяевскую интерпретацию финала в романе «Идиот»).

Такие положения, как отсутствие у Достоевского характеров, их растворение в психологии или бахтинская абсолютизация полифонизма, привели к взаимоисключающим трактовкам образа Ивана Карамазова. По существующим концепциям, Иван равен то философии его создателя, то русскому юноше-интеллигенту, протестанту, решающему мировые вопросы и не растерявшему еще веру в «весенние листочки» и «голубое небо», то атеисту-революционеру-масону, то Великому Инквизитору, самому дьяволу или черту. Наконец, в работах, более близких к нам по времени, Иван появляется то как Фауст, то как Мефистофель. Все это — в литературно-критических статьях, философских трудах, в целых книгах.¹

Прежде чем остановиться по существу на этой полемике, хочется вспомнить одно из принципиальных замечаний, связанных с перекличкой мотивов у И. В. Гете и Достоевского. На интересный ракурс преемственности философских и этических идей Гете, на примере одного предметного мотива, указал Г. М. Фридлендер в связи с эпиграфом к последнему произведению романиста: «Каждое „пшеничное зерно“ — отдельный человек, народ, человечество — должны, по Достоевскому, пройти путь, без прохождения которого их бытие лишилось бы смысла. Это путь не только евангельского „пшеничного зерна“, но и гетевского мотылька, летящего на огонь. И Гете, и Достоевский равно предписывают человеку путь самоосуществления, предуказанный формулой: „Stirb und werde!“ («Умри и стань!»). Через преодоление человеком, нацией, человечеством разъединения, хаоса, через победу над властью того внутреннего Великого Инквизитора, который может оказаться заключенным в душе каждого отдельного человека, лежит путь к новому рождению».²

¹ Я. Э. Голосовкер утверждает, что в авторском плане существуют такие «образы-антиномии», как «герой романа — воплощение тезиса: Зосима — Алеша-херувим», которому противостоит «герой романа — воплощение антитезиса — Иван, он же Смердяков, он же черт» (*Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант: Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*. М., 1963. С. 44—45); В. Е. Ветловская отмечает, что «близость Ивана с Великим Инквизитором и Чертом компрометирует Ивана и его слово несколько иначе, чем близость его с Федором Павловичем или Смердяковым (...) Связь Ивана с Великим Инквизитором и Чертом служит не славе героя, не утверждению его слов, но их бесславию и опровержению. Искушая брата своего, Иван исполняет дьявольскую миссию. Он лишний раз подтверждает этим свою близость с Чертом, который впоследствии сам указывает Ивану ее пределы: „...если хочешь, я одной с тобой философии, вот это будет справедливо“» (*Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. Л., 1977. С. 94, 98). Но Великий Инквизитор — творение Ивана, и, с его точки зрения, он — монстр, а искушение злом, принцип «всё позволено» — опыт отчаяния, идущий по сути против его подлинного Я и человеческой природы вообще.

² Фридлендер Г. М. Путь Достоевского к роману-эпопее // *Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1988. Т. 8. С. 173.

Оживленная полемика вокруг образа Ивана Карамазова продолжается и сегодня, можно сказать, на самом высоком уровне. На последнем Международном симпозиуме в Гаминге (30 июля—6 августа 1995 г.) к этому образу вернулся целый ряд исследователей: Вольф Шмид, Игорь Смирнов, Брюс Уард и др. О противоречивости истолкований ярко свидетельствует позиция И. Смирнова, на ней я и остановлюсь коротко. Создавая ложную, на мой взгляд, дилемму, исследователь сталкивает две концепции: бахтинскую теорию полифонического романа и общее гегелевское жанровое определение романа как тотального объективного изображения мира. Противопоставление этих исходных теоретических тезисов, на мой взгляд, весьма спорно: тотальный мир отнюдь не тоталитарный мир и не исключает полифонии, плюрализма. Более того, концепция Бахтина в сфере теории литературного рода-жанра в целом созвучна Гегелю, по которому в эпике (а «роман — это эпос нового времени») на переднем плане — мир во всей его объективности (значит, во всей сложности и противоречивости); что же касается автора, его субъективность остается на втором плане, в тени. Поэтому вряд ли можно говорить о том, что «В. Е. Ветловская „возвращается к Гегелю“, интерпретируя „Братьев Карамазовых“ в качестве целостности, смысловой центр которой составляет компрометирование Достоевским с христианской позиции бунта, предпринятого Иваном».

И. Смирнов схватывает частную неадекватную оценку известной исследовательницы, а не ее общую концепцию, которая основана не только на идее компрометирования, но и на аргументации авторитетности смысла эпических свершений и голосов. Все же в целом позиция В. Ветловской может быть, скорее, рассмотрена как отход от Гегеля в сторону увеличения роли авторского голоса, субъективности за счет эпической объективности романа, концепция же Бахтина идет по линии дальнейшего снижения роли авторского голоса во имя эпической объективности.

И. Смирнов выводит жанровую структуру романа, его поэтику из абстрактных философских, религиозных идей. По его мнению, последний большой роман «можно толковать как теомахию, если учесть ключевое место этого произведения — размышления Алеши, героя, наделенного бесспорной авторитетностью суждений, о его брате, Иване: „да, коль Смердяков умер, то показаниям Ивана никто уже не поверит; но он пойдет и покажет! — Алеша улыбнулся. — Бог победит! — подумал он. — Или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит“ (15, 89).

Отсутствие субъекта в последнем предложении из этой цитаты, — комментирует ученый, — позволяет отнести сказанное Алешей сразу и к Ивану, и к Богу. Иван, однако, сходит с ума. „Братья Карамазовы“ показывают мир, оставленный Богом».³

Но в действительности романский мир существует сам по себе и не зависит даже от субъективного (тенденциозного) мнения автора, а тем

³ IX Internationales Dostoevskij Symposium. 30 July—6 August. Kartause Gaming. Austria. 1995. S. 92.

более от мнения какого-либо персонажа. Процитированное И. Смирновым место — отнюдь не ключевое: это развитие в философском плане фрагмента из разговора двух братьев (книга пятая) о роли идеала (и даже не обязательно канонической веры) в жизни, в судьбе Ивана. В процитированном месте о существовании Бога нет и речи. Оно — аксиома для Алеши, но здесь Бог равен правде, идеалу, добру Ивана, который *не верит* ненависти, злу (не названному здесь), дьяволу, хотя, может быть, и послужил ему, изменяя себе. Напомню: у Ивана есть и «клеякие листочки» и «голубое небо». Весь текст, кроме четырех сопровождающих слов повествователя, принадлежит Алеше, в философском смысле он один — подлежащее в этом предложении. А «субъект» (скорее, объект, лицо, о котором идет речь) — это Иван, и только он, к Богу нельзя отнести ни одного слова из последнего предложения. Можно ли предположить, что Он «восстанет в свете правды» или «погибнет в ненависти»?

Слово Алеши в своей наивности в романе часто меткое, но не решающее. Мне кажется, пора отказаться от дедуктивного метода, от того, чтобы выводить смысл целого из той или иной субъективной, декларативной тенденции автора, в данном случае — из объявления Алеши единственным носителем авторской идеи. Ничего подобного! Дмитрий, например, — более полный выразитель авторской идеи, чем Алеша, и Иван также, хотя и не всегда «прямо», а «от противного». В «Братьях Карамазовых» два главных героя: Иван и Дмитрий, и две героини — Катерина Ивановна и Грушенька (Алеша выступил бы на первый план в задуманном втором романе). При анализе романа исходить следует, думается, именно из его текста, из понимания образов героев, а также «почти героев» — отца, Федора Павловича, и его младшего сына, Алеши, который, кстати, не только почтальон в борьбе страстей — идей, но и рупор метапоэтики автора. От образа Алеши не надо требовать того, чем его намеренно *не* наделил сам автор (даже если и намеревался сделать это в другом месте). Он пока не главный герой по своему положению в романе.

Неадекватным представляется мне и суждение о том, что «Иван сходит с ума». Нет, в какой-то момент он стоит на пороге безумия, но в конце концов его минует этот черный удел.

Личность и философия Ивана как молодого русского интеллигента формируется в трагических свершениях эпического действия. Иван прежде всего умный и глубокий, ищущий человек, его эгоизм и гордость — не пустое тщеславие, а проявление человеческих прав и дерзания. Понять его нужно умом и сердцем. И судить так же. Автор представил его исключительно художественно во всех четырех планах романа: в плане жизнеподобно-психологическом, фантастико-мифологическом, философском и культурно-книжном. Но нужно открыть глаза, понимать и чувствовать. Иными словами, и читатель должен быть открыт для этого большого искусства, решающего проблемы не только русского общества, но и человеческого существования вообще.

Интерпретация не может быть адекватной вне поэтики. Подчас абсурдные, взаимоисключающие трактовки образа Ивана основаны на неучете текста или субъективной, намеренной манипуляции им. Сдви-

нутое освещение поэтики романа шло по линии отождествления голоса персонажа и автора, объявления того или иного персонажа рупором идей тенденциозного писателя (случай Алеши—Зосимы в этом смысле весьма характерен, как и сбрасывание со счета настоящих героев романа — Ивана и Дмитрия). Источником неадекватных оценок послужило и противоречивое толкование поэтики раздвоения, особенно его психологического и семантического разнообразия, разграничения этапов пути от бытия к небытию. Ряд сбивающих с толку отождествлений начинается отсюда. Интерпретаторы навязывают Ивану двойников-аналогов, заимствованных из великих произведений мировой литературы, — мировые образы, фиксирующие интертекст. И это делается часто в соответствии с субъективностью или предвзятостью пишущего. Так, Иван по очереди выступает то Фаустом, то Мефистофелем. В результате образ Ивана как оригинальный «архетип эпохи» просто испаряется.

По-видимому, нужно уточнить некоторые черты поэтики романиста. Для Достоевского первоначальный этап раздвоения, например, — просто благо, признак духовности и устремленности к идеалу, а полное раздвоение в результате болезненного отклонения от живой жизни и идеала — просто смерть.

Сопоставления в рамках его собственного текста, как смыслообразующей структуры, не менее служит сравнению (и никогда аналогии!), чем противопоставлению. А может оказаться и чистым контрапунктом. Основной закон поэтики Достоевского можно и, по-моему, нужно определить как ассоциативно-контрастный. Именно этот закон поднимает образ Ивана Карамазова в сферы мировой культуры. Текстовые двойники и интертекстуальные опоры не выхолащивают содержания образа, а как раз наоборот — поднимают его во весь рост.

Прием включения образов своих героев в сверхсистему мировых образов по ассоциативно-контрастному методу широко использован Достоевским уже в первый период его творческого пути — до «Записок из Мертвого дома» и «Записок из подполья»; он существенно обновляется во второй период в таких больших романах, как «Идиот» и «Братья Карамазовы».

Идентификация — раскрытие образа Ивана происходит в поступках, в философских изъяснениях-понятиях, самохарактеристике. Тут основной критерий аттестации — эпическое действие, а не его оценка, будь то от имени повествователя или какого-либо персонажа. Иван не убивал своего отца, Федор Павлович при этом не Бог, а, скорее, воплощение зла и маразма. Правда, он поставил вопрос о том, можно ли уничтожать зло насильственно, убивать. В факте постановки вопроса Достоевский сам на стороне Ивана, но положительный ответ, к которому приближается герой, писатель отвергает. Иван виноват. Но, по Достоевскому, в известном смысле, мы все виноваты.

Используя ассоциативно-контрастный творческий принцип, автор лепит, komponует внушительный, сложный, богатый, многозначный образ. Напомню, что и в своих комментариях писатель идентифицирует, сравнивая — противопоставляя: «Дон Карлос, родственник графа Шамбора, тоже рыцарь, но в этом рыцаре виден Великий Инквизитор.

Он пролил реки крови *ad maiorem gloriam Dei* и во имя Богородицы (...), „скорой заступницы и помощницы”, как именует ее народ наш. Ему тоже, как и графу Шамбору, делали предложения, — и он тоже отверг их» (22, 93).

В поэме о Великом Инквизиторе сам Иван ищет свое место и место человека под солнцем, ищет возможное человеческое будущее под знаком «живой жизни». Сам Иван отчасти принимает, отчасти отвергает евангельского Христа, рай Адама и Евы, Прометея, Великого Инквизитора, атеистический социализм, масонство. Он ни к кому не присоединяется, и он отвергает не Бога, а «созданный им мир», точнее, мир насилия, построенный на «слезинке ребенка». Его неверие в человека пока не окончательно. Он не покушается пока в своей душе ни на жизнь, ни на идеал. Правда, теоретически выдвигает гипотезу о дозволенности «переступить порог», расстрелять убийцу. Но после знаменитого диспута братьев позиция Ивана на данном этапе уточняется в знаменитой, упомянутой уже сцене, построенной на символах и эмблемах клейких зеленых листочков, голубого неба и «бросания кубка об пол» — эмблеме самоубийства. Но вот финал этой сцены: братья расстаются: «Ну иди теперь к твоему *Pater Seraphicus*, ведь он умирает; умрет без тебя, так еще, пожалуй, на меня рассердишься, что я тебя задержал. До свидания, целуй меня еще раз, вот так, и ступай... Иван вдруг повернулся и пошел своею дорогой, уже не оборачиваясь. Похоже было на то, как вчера ушел от Алеши брат Дмитрий, хотя вчера было совсем в другом роде. Странное это замечание промелькнуло, как стрелка, в печальном уме Алеши, печальном и скорбном в эту минуту. Он немного подождал, глядя вслед брату. Почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде. Но вдруг он тоже повернулся и почти побежал к монастырю. Уже сильно смеркалось, и ему было почти страшно; что-то нарастало в нем новое, на что он не мог бы дать ответа. Поднялся опять, как вчера, ветер, и вековые сосны мрачно зашумели кругом него, когда он вошел в скитский лесок. Он почти бежал. „*Pater Seraphicus*” — это имя он откуда-то взял — откуда? — промелькнуло у Алеши. — Иван, бедный Иван, и когда же я теперь тебя увижу... Вот и скит, Господи! Да, да, это он, *Pater Seraphicus*, он спасет меня... от него и навеки!» (14, 241).

Вспомним, что Мефистофель «на ногу одну как будто хром»; что же касается прозвища, данного Иваном Зосиме, оно не восходит к какому-либо личному имени, в «Фаусте» — это персонаж, связанный с христианской мифологией: серафим — это один из ангелов высшего разряда, стоящий близ трона Творца и имеющий возможность Его лицезреть.⁴

В этой сцене уже задана тема психологического раздвоения как выражения крайнего духовного, морального и мировоззренческого кризиса Ивана. Здесь перед нами — прелюдия такого раздвоения, пред-

⁴ Ср.: Ветловская В. Е. *Pater Seraphicus* // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1983. Т. 5. С. 163—178.

вещание бури с возможными роковыми последствиями. Сама драма раздвоения развернута в двух главах книги одиннадцатой (целиком посвященной брату Ивану Федоровичу): глава IX («Черт. Кошмар Ивана Федоровича») и X («Это он говорил!»). В этих ключевых фантастико-реалистических сценах гетевский интертекст становится абсолютно гласным фактором идентификации героя. Сам черт занимается сопоставительной характерологией, когда обращается к Ивану: «Но Бог мой, я и претензий не имею равняться с тобой умом. Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра (...) здравый смысл — о, самое несчастное свойство моей природы...» (15, 82).

По сравнению с «Фаустом» Гете, в котором раздвоение утеряно в мире мифологических, хотя в то же время и объективизированных персонажей, — в романе Достоевского выступает только один персонаж, одна неделимая личность. Внутреннее психологическое раздвоение выводит, воплощает две борющиеся стороны души и мышления, сознания и подсознания Ивана. Вместо романтического олицетворения здесь мифология рождается у нас на глазах на реальной почве в форме сна, кошмара и галлюцинации.

Инкрустация гетевских мотивов и образов функциональна в высшей степени, поскольку они служат идентификации суверенного образа, созданного русским романистом. Иван подобен Фаусту, но и отличается от него. Но Иван подобен и библейскому Иову, и Лютеру и, естественно, отличается от них. Это не Иван, а его двойник подобен Мефистофелю, черту, сатане, свергнутому ангелу и так далее, и он же противопоставлен им как русский дворянин, джентльмен и т. д.

Такие наименования и атрибуты черта, как «слуга Сатаны» или «обстриженная борода клином», его способность к движению в космическом пространстве, рассуждения о мире здешнем и об аде, о недостижимом торжестве над святостью, напоминают Гетева «Фауста», в свою очередь воспринявшего многое из фольклора, средневековой догматики, мифологии и живописи. Способность нечистой силы к перевоплощению в равной степени характеризует оба инварианта этого мифологического архетипа.

Ассоциативно-контрастные сопоставления не остаются на поверхностном стилистическом уровне, а выявляют глубинные структуры, поливалентные значения оригинальных литературных мотивов.⁵ «Борьба

⁵ Здесь, скорее, права В. Е. Ветловская, говорящая о присутствии в романе божественного Провидения, хотя ее утверждение о том, что Алеша и Зосима являются единственными рупорами идей Достоевского, представляется неубедительным (см.: Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». С. 150—195). В отдельных аспектах сравнение Ивана Карамазова с Фаустом нередко освещается интересно: Булгаков С. Н. Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Булгаков С. Н. Соч. М., 1993. Т. 2. С. 15—45; Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского // О Dostojevském. Praha, 1972. С. 183—220; Джексон Р. Л. Проблема веры и добродетели в «Братьях Карамазовых» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 124—131. См. также синтез и обзор проблемы в комментариях к ПСС (15, 459—513). К этому перечню можно добавить буквально

веры и неверия», желание сделать добро людям, не веря в них, нарушая моральные принципы, — вот основные координаты противоречивых взглядов Ивана. Он сам, то сознательно, то инстинктивно, сомневается в правоте принципа «всё позволено», сам осознает противоречия, грозящие ему катастрофой, полным раздвоением, распадом личности: «Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит, вот отчего ты такой мстительный» (15, 87).

Книгу одиннадцатую заключают слова, процитированные и И. Смирновым, о том, что Иван «или восстанет в свете правды, или... погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит». Но им предшествуют слова того же Алеши, тоже об Иване: «Муки гордого решения, глубокая совесть!». И комментарий повествователя: «Бог, Которому он не верил, и правда Его одолевали сердце, всё еще не хотевшее подчиниться» (15, 89). На суде Иван еще отчужден от Дмитрия, публично не признает своей вины, но в душе ощущает несостоятельность принципа «всё позволено» и возвращается к вере в прерогативы подлинной морали.

Предметные мотивы *бокала*—*кубка*, *весенних листочков*, идейный мотив масонства, с которым связана отчасти и фигура Люцифера—Мефистофеля, представляют собой несомненную параллель, явные интертекстуальные инциденты с Гете. Желая «с земным существованием покончить», еще до пакта с духом зла, Фауст под влиянием хора ангелов возвращается к жизни: «Река гудящих звуков отвела / От губ моих *бокал* с отравой этой. / Наверное, уже колокола / Христову Пасху возвестили свету». Он вспоминает весенний праздник природы в годы детской веры: «Я плакал, упиваясь счастьем слез, / И мир во мне рождался небывалый. / С тех пор в душе со светлым воскресеньем / Связалось все, что чисто и светло. / Оно мне веяньем своим *весенним* / С собой покончить ныне не дало. / Я возвращен земле. Благодаренье / За это вам, святые песнопенья!». ⁶

В «Фаусте» встречается и мотив кубка («наследственной чары») в другом значении, чем у Достоевского, — а именно как символ любви-судьбы. Таким образом, мотив этот восходит в «Братьях Карамазовых» не только к Библии и к Шиллеру, но и к Гете. К названным мотивам добавляются земля, весна как носители жизни и светлого, чистого идеала. И главное — сходная ситуация. Тема самоубийства появляется в обоих произведениях в моменты решения фундаментальных философских вопросов о познании мира, о смысле/бессмысленности человеческого бытия, об отвержении существующего устройства мира, о вере и неверии — об идеале.

Общий фонд художественных образов пересоздается до последнего атома и в плане обозначающего, т. е. в плане материально-стилисти-

сотни других исследований. Интересно отметить, что В. М. Жирмунский, признавший минимальное влияние Гете на Пушкина, не был расположен к рассмотрению параллели Фауст—Иван Карамазов, он просто отклонил концепцию А. Л. Бема (см.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 109—113, 501).

⁶ Пер. Б. Пастернака. Курсив мой. — А. К.

ческом, не говоря уже о сугубо новой семантике, о неповторимой функциональности. При этом нужно учесть, что Достоевский ведет диалог не только с Гете, но и с Байроном (и это не случайно: известна близость «Манфреда» к «Фаусту», породившая даже обвинения Байрона в плагиате). Связующим звеном в этом плане выступает Пушкин, но прежде всего не в «Сцене из „Фауста“», а в таких стихотворениях 1823 г., как «Свободы сеятель пустынный», «Демон» и «Мое беспечное незнание». Второе из этих стихотворений было впервые опубликовано под заглавием «Мой демон», а первые четыре стиха последнего звучат следующим образом: «Мое беспечное незнание / Лукавый демон возмutil, / И он мое существование / С своим навек соединил».

Гете и Достоевский называют Мефистофеля и собственно черта всеми возможными синонимическими наименованиями (сатана, нечистый, черт, дьявол, Вельзевул, Дух зла и т. п.). Но образ Демона сублимируется только русским романистом. Конечно, вслед за Лермонтовым, потому что он — четвертый великий предшественник, принимающий участие в этом диалоге. Филиация идей лирики Пушкина, связанных с образами Ивана и черта, с указанными стихотворениями Пушкина, заслуживает рассмотрения в специальной работе. Связь стихотворений «Свободы сеятель пустынный» и «Демон» с Гете несомненна; здесь достаточно вспомнить высказывания самого Пушкина в оставшейся в рукописи заметке «Демон» (1827). В. Э. Вацууро справедливо считает, что структурно образы Мефистофеля и пушкинского Демона существенно различаются: у Гете это персонификация, образ антропологический, у Пушкина — внутренний, психологический. Но мне кажется, что здесь можно говорить лишь о переходе к новой психологической структуре, который осуществляется целиком только у Достоевского в плане того своеобразного раздвоения, о котором было сказано выше.⁷

Система литературных мотивов обуславливает, по сути, структуру героя, которую можно определить и в свете архетипов, в том числе исторических, или, другими словами, многогранностью самого типа-персонажа. Образ Фауста восходит, наверное, к инварианту первочеловека Адама, отдавшего себя вольной страсти познания мира и самоопределению личности. Более близкий архетип Фауста — это средневековый, еще сильно стесненный рамками схоластики и предрассудков ученый-алхимик. Но он прежде всего восходит к историческому архетипу немецкого и европейского, сегодня уже общечеловеческого философа конца XVIII—начала XIX в., одержимого желанием полноты жизни и идеала, решающего вопросы самоопределения личности в эпоху постреволюционного разочарования и тоски. Традиция — библейская борьба добра и зла и просветительно-романтическая bipolarность ума (разума) и чувства (аффективности) — дает материал для новой этики и онтологии.

⁷ См.: Вацууро В. Э. К генезису пушкинского «Демона» // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 253—259. С. Г. Бочаров указал на пушкинские корни таких «предметных» мотивов, как кубок и клейкие листочки (см.: Бочаров С. Г. О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях Карамазовых» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 145—159).

Образ Ивана Карамазова имеет отношение к тем же древним архетипам, но его исторический архетип другой: он сын эпохи второй половины XIX в., времени начинающегося кризиса классического гуманизма; русский и общеевропейский тип молодого мыслителя (у него есть предшественники и восходящие к нему более поздние наследники), как бы продолжающего стремления Фауста, в отличие от которого, однако, он решительно отвергает существующий миропорядок (герой Гете находит равновесие между индивидуумом и обществом) и ищет возможности его замены другим, лишенным насилия, более соответствующим принципу свободы, условиям человеческого существования. Отчужденный Иван Карамазов жаждет восстановления коммуникации, нового человеческого самоопределения под знаком реально осуществимого идеала.

Используя концепт мировых образов, мы можем определить образ Ивана как совокупляющий, сплавливающий в себе типы Мефистофеля и Фауста в новом типологическом единстве. При этом нужно подчеркнуть, что речь идет о диалоге между двумя представителями мировой литературы. В превосходной обстоятельной статье А. Л. Бема, дающей своего рода свод всех предыдущих исследований, затронут ряд аспектов влияния и переклички.⁸ Вместе с тем здесь слишком категорично, на мой взгляд, говорится о Фаусте как прообразе Ивана или о том, что концепция романа «Братья Карамазовы» мыслилась Достоевским с оглядкой на Гетева «Фауста». Точнее будет говорить о равноправном диалоге.

Доминантный литературный мотив — онтологический, о смысле бытия — появляется на фоне других подобных же мотивов, и прежде всего рядом с такой своей вариацией, как мотив религиозной веры/неверия. Нет возможности останавливаться здесь на других художественно-семантических мотивах, не говоря уже о мотивах психологических, предметных, локально-философских, мотивах-идеях и пр. Скажу лишь об одном стилистическом мотиве: в сцене расставания Ивана и Алеши появляется личное местоимение *он*, обозначающее дьявола. Этот стилистический мотив широко развернут в последних двух главах книги одиннадцатой; местоимение «он» в указанном смысле встречается здесь многократно.

Если говорить по существу об Иване, то нужно заметить, что истина и на этот раз проста и сложна одновременно. Иван есть мировой образ мировой литературы, он равен только самому себе. И, главное, он — не дьявол, не Мефистофель, не Великий Инквизитор. Ближе всего он к Фаусту, но это и не Фауст. Венгерский протестантский философ Бела Варга в своей статье «Душа Фауста и душа Карамазова» (1929) со-противопоставляет двух знаменитых героев XIX и, соответственно, XX в. (эпоха, к которой он относит Ивана Карамазова). По его мнению, поиски Гете привели к достижению известного равновесия в рамках классического гуманизма, на основе примирения интересов личности и человеческого сообщества. Достоевский выражает в своем

⁸ Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 183—220.

герое глубокий кризис гуманизма. Карамазовский духовный мир — это трагедия человеческой души и драма христианской культуры. На пути развития культуры человек все глубже и глубже погружается в себя. «Фауст останавливается на полпути, душа Карамазова идет дальше, стремится дойти до конца. Правда, она не в состоянии осуществить это. Проблемы не разрешаются, не снимаются, а огнем раскаленного железа сжигают эту душу. Проблемы остаются открытыми...».⁹ Так и образ Ивана Карамазова — в своей бездонной глубине — остается открытым для современного читателя, для всех нас. Если здесь удалось хотя бы немного приоткрыть путь, ведущий к знаменитому, подлинному Ивану Карамазову, — и на том спасибо судьбе.

⁹ *Varga Béla. Bölcséleti írások. Kriterion Könyvkiadó. Bukurešť, 1929. P. 255.*