

B. Кантор

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»
Ф. ДОСТОЕВСКОГО



Массовая историко-литературная библиотека

Массовая историко-литературная библиотека



B. Кантор

**«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»
Ф. ДОСТОЕВСКОГО**



Москва

«Художественная литература»

1983

8Р1
К19

Оформление художника
А. РЕМЕННИКА

На обложке иллюстрация художника В. Минаева к роману
Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»

© Издательство «Худо-
жественная литература»
1983 г.

Кантор В. К.

К19 «Братья Карамазовы» Ф. Достоев-
ского. — М.: Худож. лит., 1983. — 192 с.

Книга посвящена последнему и одному из самых сложных романов Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Автор рассматривает вопрос о социально-психологической природе «карамазовщины». Задача книги — помочь читателю войти в концептуально-проблемную структуру романа, понять поставленные в нем нравственно-философские проблемы, до сих пор продолжающие волновать людей.

4603010100-047
К 216-83
028(01)-83

8Р1

Введение

ПОСЛЕДНИЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО

Несколько раз на протяжении своего писательского пути Достоевский пережил невероятный читательский успех и признание своего таланта. Как мы знаем, наиболее сильное впечатление на современников произвели «Бедные люди» (1846), «Записки из Мертвого дома» (1861—1862), «Преступление и наказание» (1866) и, наконец, «Братья Карамазовы» (1879—1880). Роман еще только печатался, а некоторые впечатлительные читатели уже утверждали, что «последний роман Достоевского... — *идеальное произведение*, и все наши беллетристы-психологи — со Львом Толстым во главе — не больше чем детишки в сравнении с этим суровым и глубоким мыслителем»¹. Сразу по выходе романа И. Н. Крам-

¹ «Литературное наследство», т. 86. «Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования». М., «Наука», 1973, с. 488.

ской писал в одном из своих писем: «После «Карамазовых» (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет по-старому, а что мир не перевернулся на своей оси. Казалось: как после семейного совета Карамазовых у старца Зосимы, после «Великого инквизитора» есть люди, обирающие ближнего, есть политика, открыто исповедующая лицемерие, есть архиереи, спокойно полагающие, что дело Христа своим чередом, а практика жизни своим: словом, это нечто до такой степени пророческое, огненное, апокалиптическое, что казалось невозможным оставаться на том месте, где мы были вчера, носить те чувства, которыми мы питались, думать о чем-нибудь, кроме страшного дня судного»¹.

Мы и сегодня знаем, как непросто читать Достоевского, знаем, что он требует при чтении огромного душевного напряжения. Под впечатлением почти любого романа Достоевского можно проходить не одну неделю и не сразу сможешь взяться за книгу другого писателя. Стоит поэтому вдуматься в слова современников писателя. Они проясняют для нас некую весьма важную грань в эмоционально-напряженном поэтическом мире писателя. В этих словах не просто восхищение художественными достоинствами произведения, а нечто большее. Современники видят в писателе «учителя жизни», своим искусством перестраивающего человеческую душу. Вспомним, что Достоевский постоянно говорил о воспитательном

¹ И. Н. Крамской. Письма. Статьи. В 2-х томах, т. 2. М., «Искусство», 1966, с. 60—61.

значении искусства, ибо, как он писал, «искусство много может помочь иному делу своим содействием, потому что заключает в себе огромные средства и великие силы»¹.

Вместе с тем такой подход вовсе не означал прямолинейного утилитаризма, и хотя Достоевский был писатель злободневный, был одержим «тоской по текущему» (13, 455), однако в многомерной структуре его романов вся эта «злободневность» приобретала как бы новое измерение, она выявляла и актуализировала вечные проблемы бытия, стоящие перед человеком и человечеством. А по мысли Достоевского, современность-то и можно как следует понять только с точки зрения этих вечных тем и проблем. «Меня многие критики укоряли,— писал он,— что я вообще в романах моих беру будто бы не те темы, не реальные и проч. Я, напротив, не знаю ничего реальнее именно этих вот тем...»² Не случайно уголовная история, составляющая сюжет «Братьев Карамазовых», под его пером явилась сложнейшим философско-художественным исследованием человеческой жизни, и на своем месте оказались в современно-злободневном романе и поэма о великом инквизиторе, и размышления старца Зосимы о православии, боге и судьбах России, и разговоры с чертом, и отзвуки великих образов мировой культуры (мотивы «Гамлета», шиллеровских «Разбойников», «Фауста» и т. д.,

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти томах, т. 18. Л., «Наука», 1978, с. 77. (В дальнейшем все ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы.)

² «Ф. М. Достоевский об искусстве». М., «Искусство», 1973, с. 437.

не говоря уж о евангельских, буквально пронизывают последний роман Достоевского). Достоевский поднял те вопросы, которые волновали великих писателей прошлого, ощутил их как нерешенные и попытался дать на них свой ответ Одна фраза прокурора: «Может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!», несмотря на свою прямолинейно-отрицательную тональность (а может, и благодаря ей), показывает ряд, в котором надлежит рассматривать героев романа. «Над беднягой прокурором,— замечал по этому поводу исследователь,— кружится ирония Достоевского. Прокурор незряч и недогадлив, он давно уже окружен фигурами байронического, и выше того — шекспировского масштаба, и это не столько их собственный, сколько масштаб самой русской жизни»¹.

Достоевский пытался понять, как Россия решала и, соответственно в его эпоху, должна решать великие проблемы, которые были предметом размышлений западноевропейских философов и художников. Поэтому мы находим в романе соотнесенность не только с западноевропейским искусством, но прежде всего с образами и идеями русской литературы (Пушкин, Гоголь, Белинский) и — шире — культуры (не только новой, но и древней). Достоевский, говоря о «чрезвычайном, так сказать, химическом разложении нашего общества на составные его начала, наступившем вдруг в наше вре-

¹ Н. Берковский. О «Братьях Карамазовых». — «Вопросы литературы», 1981, № 3, с. 205.

мя» (22, 83), достаточно сознательно искал противоядия этому разложению — в том числе в идейно-художественном наследии русской культуры, пытаясь воплотить в своем творчестве идеалы, выстраданные на протяжении веков русским народом. «За литературой нашей,— писал он,— именно та заслуга, что она... признала идеалы народные за действительно прекрасные» (22, 44).

Русскую литературу называют литературой вопросов. Творчество Достоевского — ярчайшее тому подтверждение. Как могло так получиться, что произошло отцеубийство, едва ли не самый страшный грех из известных человечеству (вспомним «Короля Лира», «Разбойников», «Отца Горио»), кто в этом виноват? Общество, так сказать, «среда», или сами люди? Отцы или дети? А может, и те, и другие... Митя ли, создавший вокруг себя атмосферу разгула, разнужданности и насилия? Иван ли с его теорией «все позволено»? Сам ли растленный старикашка Карамазов, вызвавший у защитника вопрос, а можно ли вообще судить за убийство такого человека? Или даже Алеша, в вечер накануне убийства ушедший в монастырь и бросивший братьев на произвол их страстей? Решая эти вопросы, Достоевский пытался ответить, каким путем России не надо идти, на каком ее ждет разложение и духовное оскудение и где тот путь, тот герой, который преодолеет этот распад, разложение страны и отчуждение, «уединение», как говорил писатель, людей друг от друга и от самих себя.

Достоевский был, быть может, из всех великих русских писателей наиболее страстным обличителем тех порядков, которые сложились

в пореформенной России и которые, по мысли писателя, вели к нравственному, духовному распаду и искажению человеческой личности, но критиковал их с позиций консервативного мужицкого демократизма. Сильные и слабые стороны этой критики были обусловлены временем. Религиозные концепции писателя, его попытка опереться на христианство (которое, на взгляд Достоевского, должно было оказаться преградой надвигающемуся капитализму) не выдержали исторического «испытания на прочность». Однако художественные произведения великого писателя читает весь мир, как бы подтверждая слова Достоевского, что художник приходит в мир, «чтобы возвестить нам тайну, о человеке, души человеческой»¹. Характерна в этом смысле самооценка писателем собственного творчества: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»². Вот эти «глубины» и «тайны» «души человеческой», раскрываемые нам художником, и придают непреходящую силу его созданиям, какими бы порой устаревшими или наивными ни были его идеологические концепции. Нам уже, в сущности, не известно, кто были предатели, вмерзшие в лед озера Коцит в Дантовом «Аду», и кого они предали, но ни одна моральная пропись не скажет нам больше о гнусности предательства, нежели образы Данте. Мы не будем устраивать швейных мастерских, как Вера Павловна, но с

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 457.

² Там же, с. 465.

необходимостью усвоим ее трезво-доброжелательное отношение к людям. Мы можем сегодня не принимать конкретных рекомендаций писателя о средствах движения человека к самому себе, но вот понимание необходимости этого движения к себе, к другому, к «сердцевине целого» сквозь грубую кору и наросты человеческой грязи, чтобы «при полном реализме найти человека в человеке», — это то, что дает нам Достоевский.

Но как «взять» то, что писатель «дает»? Иного способа, нежели прилежное и внимательное чтение его произведения, предложить нельзя. В романе нет однозначного ответа, ответ здесь определяется тем, что Л. Толстой называл «сцеплением» мыслей и образов, их взаимосвязью и взаимозависимостью. Стоит не заметить этой поэтической взаимосвязи мыслей и образов, внутренней целостности романа, как мы столкнемся с тем же препятствием, с каким некогда столкнулась предреволюционная религиозно-философская публицистика, не учитывавшая в своем анализе творчества писателя *специфику* художественного контекста. Не случайно идеи героев Достоевского порой выдавались за идеи самого писателя¹, а его порой весьма одномерные и

¹ Об этом, в частности, говорит Бахтин: «С героями полемизируют, у героев учатся, их воззрения пытаются доказать до конченной системы. Герой ... воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского» (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Художественная литература», 1972, с. 5—6). Бахтин справедливо связывает такой подход, который он называет «философским монологизмом», с именами Волынского, Розанова, Шестова и др.

вызванные ситуацией публицистические высказывания — за последнее и окончательное слово писателя. Но разобраться в мировоззрении такого сложного художника, как Достоевский, можно, только разобравшись в многомерной художественной структуре его романов, только поняв соотнесенность и сцепление между собой нарисованных им характеров и обстоятельств, то есть постаравшись подойти к философской проблематике писателя, исходя из поэтической (и потому весьма сложной) *системы* его образов.

Быть может, острее всего это соображение относится к самому сложному созданию Достоевского — роману «Братья Карамазовы». Написанный и опубликованный в эпоху нарастания новой революционной ситуации (1878—1880-е годы, за несколько месяцев до 1 марта 1881 года, когда бомбой народовольцев был убит Александр II), сызнова обострившей все «проклятые вопросы» российской действительности, роман охватывает широчайший спектр проблем — от остро социальных, «сиюминутных», до глубоко философских, нравственно-эстетических, причем философская проблематика романа вырастает из проблематики конкретно-социальной, реалистически осмысленной и поэтически переработанной, поднимаясь до уровня философской символики. Проблема капиталистического развития, революционного или религиозного пути, языческой («карамазовской») стихии и христианской просвещенности, проблема интеллигенции и народа, национального, духовного и культурного своеобразия России, проблема специфики народных идеалов и их соотнесенность с реаль-

ностью — все эти проблемы (и многие другие) сошлись в последнем романе Достоевского.

Надо заметить, что одна из трудностей подхода к этому роману заключается в том, что многие идеи, нашедшие свое место в романе, поначалу появились в публицистических работах писателя, в частности, в статьях из «Дневника писателя», так что, скажем, некоторые современники не чувствовали порой разницы контекста¹. И это не случайно. «Фактов «самозаимствования», художественного оформления в «Карамазовых» целого ряда положений, мыслей и идей из «Дневника» можно привести несколько десятков»², — отмечает А. С. Долинин. Однако те же темы и идеи (как мы видим сегодня, удалившись от «злобы дня» той эпохи) в сложном сцеплении художественных образов романа, в «художественном оформлении», говоря словами исследователя, приобрели полноту и неоднозначность живой жизни. Эта-то объективная художественная реальность романа служит известной корректировкой, иногда подтверждением, а иногда и прямым опровержением публицистических идей и построений писателя. Попробуем же разобраться в этой многозначности предложенных Достоевским-художником решений и ответов, ибо задача данной небольшой книжки — по-

¹ Характерно, что Антонович, назвавший «Братья Карамазовы» «мистико-аскетическим романом», по существу сошелся здесь, как это ни парадоксально звучит, с Победоносцевым, тоже ждавшим от Достоевского православно-официозной тенденциозности. Сложность художественного письма Достоевского не была в этих случаях понята.

² А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. М.—Л., «Советский писатель», 1963, с. 241.

мочь читателю «Братьев Карамазовых» войти в ту концептуально-проблемную структуру романа, которая определяется его образной системой и в свою очередь определяет ее, понять те поставленные писателем нравственно-философские проблемы, которые до сих пор продолжают волновать людей.

* * *

Однако прежде, чем перейти непосредственно к анализу романа, имеет, видимо, смысл уделить хотя бы некоторое место изложению фактов, своего рода литературно-биографической канвы, которая позволила бы мало знакомому с историей литературы читателю представить себе, как создавались «Братья Карамазовы». Биография произведения может для многих оказаться своеобразным мостиком, подспорьем, облегчающим переход от чтения романа к осмыслению его художественно-философской проблематики.

Конечно, хорошо бы нам сегодня держать в руках книгу самого Достоевского наподобие самоисследования Томаса Манна (речь в данном случае идет о работе «История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа»), в котором писатель сам рассказывает, как создавался «Доктор Фаустус», буквально день за днем, неделя за неделей, месяц за месяцем прослеживая процесс создания своего романа, движение своей мысли, давая поясняющие замечания по поводу своих идей, их зарождения и претворения в художественную плоть произведения, что безусловно весьма облегчает нам по-

нимание этого сложнейшего романа великого немецкого писателя. Надо сказать, что некий аналогичный замысел у Достоевского тоже был. В письме редактору «Русского вестника» в декабре 1879 года, прося опубликовать в журнале письмо, объясняющее публике, почему он не успевает кончить роман в этом году, Достоевский замечал: «Я хотел было прибавить... некоторые разъяснения идеи романа для косвенного ответа на некоторые критики, не называя никого. Но, размыслив, нахожу, что это будет рано, надеясь на то, что по окончании романа Вы уделите мне местечко в «Р. вестнике» для этих разъяснений и ответов»¹. Если же сопоставить это желание писателя с постоянно высказывавшимися им намерениями написать свои подробные литературные воспоминания², с его неоднократно проявлявшимся (достаточно назвать хотя бы «Ряд статей о русской литературе») высоким литературно-критическим даром, с его любовью к историко-культурным исследованиям, то можно только воображать, что мог бы написать Достоевский о своем романе, и сожалеть, что это не было написано. Возможно, в этой книге или очерке была бы и хронологическая биография романа. Как ее себе представлял сам писатель, мы сегодня можем только гадать. Поэтому попытаемся сами, исходя из имеющихся историко-литературных фактов, проследить хронологию создания «Братьев Карамазовых».

Для нашей цели нам нет нужды обращать-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., Гослитиздат, 1959, с. 123.

² Там же, с. 143.

ся ни к анализу возможных прототипов его героев (это тема особого исследования), ни к истории его взаимоотношений с журналом «Русский вестник», где печатался роман (это тоже совсем особая тема, от которой нельзя отдельиться несколькими страницами), ни к содержательным моментам самого романа (этому посвящено все последующее изложение). Но и простая хронология в данном случае оказывается весьма поучительной, показывающей нам, как трудно и долго вызревал замысел — оказавшегося итоговым — произведения писателя, насколько глубоко он был укоренен в его сознании, насколько органично связан с его жизнью и творчеством.

Впервые с намеком на сюжет «Братьев Карамазовых» мы сталкиваемся в «Записках из Мертвого дома» (1861—1862), в первой части: «Особенно не выходит у меня из памяти один отцеубийца. Он был из дворян, служил и был у своего шестидесятилетнего отца чем-то вроде блудного сына. Поведения он был совершенно беспутного, ввязался в долги. Отец ограничивал его, уговаривал; но у отца был дом, был хутор, подозревались деньги, и — сын убил его, жаждая наследства. Преступление было разыскано только через месяц. Сам убийца подал объявление в полицию, что отец его исчез неизвестно куда. Весь этот месяц он провел самым развратным образом. Наконец, в его отсутствие, полиция нашла тело... Он не сознался; был лишен дворянства, чина и сослан в работу на двадцать лет. Все время, как я жил с ним, он был в превосходнейшем, в веселейшем расположении духа. Это был взбалмошный, легкомысленный, нерассудительный

в высшей степени человек, хотя совсем не глупец. Я никогда не замечал в нем какой-нибудь особенной жестокости... Разумеется, я не верил этому преступлению. Но люди из его города, которые должны были знать все подробности его истории, рассказывали мне все его дело. Факты были до того ясны, что невозможно было не верить».

Несмотря на факты, которым, казалось бы, «невозможно было не верить», нравственная интуиция писателя не обманула его. Во второй части «Записок...», напомнив читателю историю мнимого отцеубийства, Достоевский замечает: «На днях издатель «Записок из Мертвого дома» получил уведомление из Сибири, что преступник был действительно прав и десять лет страдал в каторжной работе напрасно; что невинность его обнаружена по суду, официально. Что настоящие преступники нашлись и сознались и что несчастный уже освобожден из острога... Прибавлять больше нечего. Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни под таким ужасным обвинением. Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе».

История несчастного прапорщика Дмитрия Ильинского (так звали мнимого отцеубийцу) в фабульном отношении, как может заметить читатель, напоминает некоторыми, еще очень отдаленными чертами историю Мити Карамазова. Не случайно в черновиках романа Митя Карамазов довольно долго именуется Ильинским. Однако здесь зафиксирован пока лишь трагический случай, факт, затронувший сердце писателя, в нем еще трудно увидеть (да и никто

бы не увидел, если бы были написаны «Братья Карамазовы») то художественно-необходимое изображение противоречий российской жизни, которое привело к этому преступлению, еще не поставлен этот «проклятый» вопрос: как вообще возможно подобное извращение человеческой природы и духа? Существенно, однако, отметить, что сама тема затронула сердце и ум писателя лет за двадцать до того, как он принялся за свой итоговый роман. И следовательно, на протяжении двадцати лет обогащалась, росла, усложнялась, наполняясь всеми теми проблемами, которые пережило русское общество за двадцать лет весьма бурного по-реформенного развития. Еще в 1868 году Достоевский, оценивая духовные движения своей эпохи, писал: «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия!»¹ Эту эпоху, когда были поставлены перед Россией великие вопросы, на которые — каждый на свой лад — пытались дать ответ крупнейшие русские художники и мыслители, составившие в результате тот пласт отечественной культуры, который мы именуем русской классической литературой, и отразил в своем творчестве Достоевский. С наибольшей полнотой, строгостью и силой ему удалось это сделать в его последнем романе.

В 1874 году, в момент составления планов к «Подростку», (не говоря уж о том, что в этих рукописях возникает имя Лизаветы Смердящей, обсуждается тема «котцов и детей», «слу-

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 409.

чайного семейства»), Достоевский делает следующую запись, показывающую, что на фоне этих проблем интерес его к фабуле, вынесенной из Мертвого дома, нисколько не остыл, что она находится в контексте мучающих его проблем русской жизни: «13 сентября 74 г. Драма. В Тобольске, лет двадцать назад, вроде истории Ильинского. Два брата, старый отец, у одного невеста, в которую тайно и завистливо влюблен второй брат. Но она любит старшего. Но старший, молодой прапорщик, кутит и дурит, ссорится с отцом. Отец исчезает. Несколько дней ни слуху ни духу. Братья говорят об наследстве. И вдруг власти: вырывают из подполья тело. Улики на старшего (младший не живет вместе). Старшего отдают под суд и осуждают на каторгу. (NB. Ссорился с отцом, похвалялся наследством покойной матери и прочая дурь. Когда он вошел в комнату и даже невеста от него отстранилась, он, пьянецкий, сказал: «Неужели и ты веруешь?» Улики подделаны младшим превосходно.) Публика не знает наверно, кто убил...

Брат через 12 лет приезжает его видеть. Сцена, где *безмолвно* понимают друг друга.

С тех пор еще 7 лет, младший в чинах, в звании, но мучается, ипохондрит, объявляет жене, что он убил. «Зачем ты сказал мне?» Он идет к брату. Прибегает и жена.

Жена на коленях у каторжного просит молчать, спасти мужа. Каторжный говорит: «Я привык». Мирятся. «Ты и без того наказан», — говорит старший.

День рождения младшего. Гости в сборе. Выходит: «Я убил». Думают, что удар.

Конец: тот возвращается. Этот на пере-

сильном. Его отсылают. Младший просит старшего быть отцом его детей.

«На правый путь ступил!» (17, 5—6).

Разумеется, этот, весьма еще черновой абрис, *план* «драмы» весьма далек от того сложного идейного и нравственного столкновения, разыгравшегося в романе между отцом и его четырьмя (а не двумя, как в плане) сыновьями. Здесь мы пока можем зафиксировать переход житейского случая, записанного писателем, в набросок фабулы грядущего художественного произведения. Затем два года, 1876 и 1877, Достоевский издавал «Дневник писателя», который он сам рассматривал как своего рода подготовительный черновик своих будущих романов. И вот последний декабрьский выпуск «Дневника писателя» за 1877 год. Достоевский, замечая, что в следующем году выпускать «Дневник» не собирается, пишет: «В этот год отдыха от *срочного* издания я и впрямь займусь одной художнической работой, сложившейся у меня в два эти года издания «Дневника» неприметно и невольно¹. Речь тут идет о будущих «Братьях Карамазовых». В конце того же года Достоевский заносит в одну из своих тетрадей: «24 декабря 1877 г. *Memento*. На всю жизнь.

- 1) Написать русского Кандида.
- 2) Написать книгу о Иисусе Христе.
- 3) Написать свои воспоминания.
- 4) Написать поэму «Сороковины» (17, 14).

Как показывают исследователи, все эти планы в той или иной мере реализовались в «Брать-

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 350.

ях Карамазовых»: «Русский Кандид» — в главе «Бунт», «книга о Христе» — в поэме о великом инквизиторе, поэма «Сороковины» — в книге «Митя», в главах «Хождение души по мытарствам» (гл. III, IV и V), что же касается воспоминаний, то они в художественно претворенном виде буквально пронизывают роман, начиная от воспоминаний, что называется частных, до воспоминаний о литературно-общественных спорах, в которых Достоевский принимал участие и которые в том или ином виде отразились в романе.

В начале 1878 года Достоевский составлял планы и подробные конспекты романа. 16 мая умер маленький сын Достоевского Алеша, смерть которого тяжело подействовала на писателя. В июне он посещает Оптину пустынь, так что первые книги романа писались под непосредственным впечатлением увиденной писателем монастырской жизни. В конце октября первые две книги романа были не только написаны, но и переписаны Анной Григорьевной Достоевской и вручены издателю «Русского вестника».

Печатание романа началось с первого номера «Русского вестника» за 1879 год, а закончилось в номере одиннадцатом того же журнала в 1880 году. Все эти годы — годы напряженнейшего труда, который даже так много и страстно работавший Достоевский, называл каторжным. «Вы не поверите,— писал он в августе 1880 года И. С. Аксакову,— до какой степени я занят, день и ночь, как в каторжной работе! Именно — кончаю «Карамазовых», следственно подвожу итог произведению, которым я, по крайней мере, дорожу, ибо много

в нем легло меня и моего. Я же и вообще-то работаю нервно, с мукой и заботой. Когда я усиленно работаю — то болен даже физически. Теперь же подводится итог тому, что 3 года обдумывалось, составлялось, записывалось. Надо сделать хорошо, т. е. по крайней мере сколько я в состоянии. Я работы из-за денег на почтовых — не понимаю. Но пришло время что все-таки надо кончить, и кончить не оттягивая. Верите ли, несмотря что уже три года записывалось — иную главу напишу, да и забракую, вновь напишу и вновь напишу. Только вдохновенные места и выходят зараз, залпом, а остальное все претяжелая работа»¹.

Но этот каторжный труд, это напряжение всех сил художника поддерживалось твердым сознанием, уверенностью в том, что его произведение выходит за рамки обыкновенного литературного явления, и стоит потому приложения всех имеющихся у него сил и способностей. Уже кончая роман, в октябре 1880 года, он обратился к своей приятельнице П. Е. Гусевой, оправдываясь перед ней, что не выполнил ее просьбу, с такими словами: «Если есть человек в каторжной работе, то это я. Я был в каторге в Сибири 4 года, но там работа и жизнь была сноснее моей теперешней. С 15-го июня по 1-ое октября я написал до 20 печатных листов романа и издал Дневник Писателя в 3 печат. листа. И однако я не могу писать с плеча, я должен писать художественно. Я обязан тем богу, поэзии, успеху написанного и буквально всей читающей России, ждущей окончания

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, с. 198—199.

моего труда. А потому сидел и писал буквально дни и ночи»¹.

Успех действительно был огромный и, главное, в направлении очень дорогом и важном для Достоевского — если так можно сказать, нравственном направлении. В этом смысле показательны его слова из письма жене от июня 1880 года: «Бездна людей, молодежи, и седых, и дам бросались ко мне говоря: вы наш пророк, вы нас сделали лучшими, когда мы прочли Карамазовых. (Одним словом я убедился, что Карамазовы имеют колоссальное значение.)»² Первое отдельное издание романа вышло в декабре 1880 года (на титульном листе стоял, правда, 1881 год) и было распродано в самый короткий срок.

Таковы основные «биографические» вехи создания романа. Анализ его содержания составит предмет нашего дальнейшего рассказа.

Глава I

«КАК СОЛНЦЕ В МАЛОЙ КАПЛЕ ВОД»

Пожалуй, анализ романа стоит начать с размышления о том, какую роль играет в «Братьях Карамазовых» описание судебного процесса, изображенного в последней книге. Элементы детективной интриги, на которой строится действие романа (убийство, затем его рас-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, с. 201.

² Там же, с. 169–170.

следование, выясняющее, кто преступник, ложная разгадка), позволяют нам, еще пока мы читаем, предположить, что в последней книге нас ждет подведение итогов и прояснение событий, рассказанных на предыдущих страницах. В каком-то смысле это предположение нас не обманывает. Но ожидаемое прояснение не совсем обычно, оно вроде бы и освещает новым светом уже известные события, но окончательного ответа, успокаивающего нас и показывающего, что писатель все за нас сам решил, мы так и не получаем. Более того, в какой-то момент мы понимаем, что сцены суда нужны Достоевскому прежде всего для того, чтобы еще раз провести перед нами (в двух новых интерпретациях — прокурора и защитника) заново все сюжетные линии, а заставив выслушать их речи, ошибочные по своим выводам (хотя весьма убедительные по конкретным наблюдениям и замечаниям), писатель как бы приглашает нас самих вдуматься в смысл и причины происшедшего. Вместе с тем в этой последней части Достоевский искусно и весьма настойчиво подводит читателя к пониманию сущности и значения «дела Карамазовых» для самосознания всей России, сквозь судебную ошибку показывает свой суд, его принципы, его нравственную меру, а также пытается определить свою точку зрения на российскую действительность относительно двух влиятельных, но слишком однозначных, на взгляд писателя, концепций.

Читая роман, мы, естественно, увлечены разворачивающимися событиями, но только когда мы подходим к последней книге и сталкиваемся с лавиной слухов о Карамазовых, мы

вдруг осознаем, что не только мы, а вся Россия следит за этим вроде бы второразрядным процессом. Ведь то, что для нас роман, для изображенной писателем широкой российской публики самая подлинная действительность. Достоевский использует здесь известный художественный прием, который в драматургии носит название «театра в театре», когда персонажи пьесы оказываются зрителями театрального представления (такое «театральное обрамление» характерно для некоторых пьес Шекспира), тем самым писатель добивается весьма важного ему эффекта своеобразной «документальности» происходящего и живого сопричастия читателя поставленным в романе проблемам. Ведь весь роман — это как бы «следственные материалы» по «делу Карамазовых», представленные писателем *всей России*, а вся читающая и следящая за процессом публика (в том числе и читатель романа) превращается в каком-то смысле в присяжных заседателей со своими разноречивыми мнениями и решениями. Но такое построение и заставляет нас оценить значительность описанных событий.

«...а главное, эта огласка: во всех газетах в Петербурге и в Москве миллион раз писали», — нервически вскрикивает госпожа Хохлакова. Из Петербурга приехал знаменитый адвокат вести процесс, и всего за три тысячи. «Адвокат Фетюкович больше бы взял, да дело это получило огласку по всей России, во всех газетах и журналах о нем говорят. Фетюкович и согласился больше для славы приехать, потому что слишком уж знаменитое дело стало», — замечает Алеша. Так постепенно, в репликах то одного, то другого персонажа,

подчеркивается всеобщность, почти символическая общезначимость происшедшего. Осознавши это, мы невольно задаемся вопросом, что же, собственно, так взволновало Россию, почему так заинтересовало все читающее или питающееся слухами общество убийство старика Карамазова? Ведь уже составилось в «публике» мнение, в сущности, безличное и потому неопровергимое, что убийца — старший сын старика Митя, да и причины ясны: деньги, любовь, страсть. Так что нового в выяснении конкретных причин «трагической и темной кончины» Федора Павловича Карамазова практически никто не ждет.

Не ждет вроде бы и читатель, который невольно ощущает свое превосходство над слепыми расследователями, ибо знает фактического убийцу. Но вдумываясь в описание процесса, в слухи и толки вокруг него, мы вдруг начинаем понимать, что всех занимает не только, кто конкретный убийца, но и кто виноват в убийстве. Не случайно ведь под подозрением находятся все же сразу трое (Митя, Смердяков, Иван), не случайно и всеобщее болезненное любопытство ко всем действующим лицам этой драмы, и в первую очередь к «семейке» Карамазовых. Порой даже начинает казаться, что этот интерес самоценный, что произошедшая трагедия только повод разобраться в Карамазовых, что трагедия эта только осветила вдруг каким-то мрачным светом эту «семейку» для всероссийского обозрения. Больше всех, конечно, это ощущают сами Карамазовы. «Прото же, что повсеместно по всей России уже прошла слава об ужасном процессе, Алеша знал давно, и, боже, какие дикие известия и

корреспонденции успел он прочесть за эти два месяца, среди других, верных, известий, о своем брате, о Карамазовых вообще и даже о себе самом. В одной газете даже сказано было, что он от страха после преступления брата посхимился и затворился; в другой это опровергали и писали, напротив, что он вместе со старцем своим Зосимой взломали монастырский ящик и «утекли из монастыря». Заметим, что постоянно поминается о всероссийском интересе к делу Карамазовых, но и заметим также, что даже еще до всяких толкований сами «известия», преподносившиеся России, были «дикие» и противоречавшие друг другу. Снова как бы идет апелляция к читателю, который все факты о Карамазовых знает лучше и потому приглашается еще раз их как следует припомнить и обдумать.

К тому же читатель может припомнить и то, что писал Достоевский сам в прежних своих книгах. Вдумаемся в заглавие романа... «Братья Карамазовы»... То есть речь пойдет, как можно гадать, еще не перевернув первой страницы, о братьях, о братстве. А ведь за пятнадцать лет до того, как Достоевский приступил к роману о братьях Карамазовых, в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он утверждал, что братство, быть может, одна из самых дорогих идей, выработанных человечеством, но что западным радетелям братства никогда его не добиться, поскольку «в западном человеке нет братского начала, а, напротив, начало единичное, личное, беспрерывно ослабляющееся, требующее с мечом в руке своих прав» (5, 80—81). И ничего не поделать Западу, ведь надо, чтобы братство «бессознательно в приро-

де всего племени заключалось» (5, 80). С точки зрения Достоевского, такое братское начало заключено в России, «несмотря на все вековые страдания нации, несмотря на варварскую грубость и невежество, укоренившиеся в нации, несмотря на вековое рабство, на нашествия иноплеменников» (5, 80). И именно благодаря этому началу, полагал он, возможно преодолеть разрыв между образованным обществом и народом, возможно «всеобщее духовное примирение» (18, 50), примирение «цивилизации с народным началом» (18, 37). Но в романе он рисует ситуацию распадения семейного, кровного братства, которое, по мысли писателя, является истоком братства общественного¹. В этой разъединенной семье и возможно такое чудовищное преступление — отцеубийство. И чем более страстно мечтает писатель о братстве, тем острее он вдумывается в причины его распадения.

Достоевский настойчиво подчеркивает, что даже с точки зрения героев, участвующих во внутрироманном действии, семья Карамазовых является собой как бы некий символ современной семьи. Здесь и кроется причина всеобщего интереса не только к детективным фактам преступления, но и к самим Карамазовым, такого интереса, что и прокурор во время обвинительной речи, — хотя непосредственно «все это мало подходило к настоящему делу, не говоря уже о том, что вышло довольно неясно», — «увлекся» и дал характеристику всей «семейке», социально-культурную характеристику. И рас-

¹ Заметим, кстати, что и Митя, и Иван, и даже Алеша даны в романе вне дружеского круга.

сказчик отмечает, что его слово было «искренно» и что «в эту речь он вложил все свое сердце и все сколько было у него ума». Рассказчик также отмечает, что прокурору аплодировали, и он был тем «ободрен: никогда-то ему до сих пор не аплодировали». И вот сразу после аплодисментов, ободренный ими, прокурор и выскаживается. И мы понимаем, что он попадает в тон общему, пусть и не доведенному до осознания, мнению. «В самом деле, — продолжал он, — что такое это семейство Карамазовых, заслужившее вдруг такую печальную известность по всей даже России? Может быть, я слишком преувеличиваю, но мне кажется, что в картине этой семейки как бы мелькают некоторые общие основные элементы нашего современного интеллигентного общества — о, не все элементы, да и мелькнуло лишь в микроскопическом виде, «как солнце в малой капле вод», но все же нечто отразилось, все же нечто сказалось».

Некоторые из современных писателю прогрессивно настроенных критиков (Антонович, например) восприняли роман как клевету на русскую интеллигенцию, как попытку доказать, что русская интеллигенция «бессильна и бесплодна»¹. Однако перед нами не сатира, а роман-трагедия. Достоевский и нападал на интеллигенцию, и вместе с тем все его любимые герои — просветленные, как Зосима, Алеша, князь Мышкин, а также и такие смятенные, как Раскольников, Аркадий Долгорукий, Иван Карамазов — принадлежат к этому слою. Для

¹ «Ф. М. Достоевский в русской критике». М., Гослитиздат, 1956, с. 259.

Достоевского разрыв образованного общества с народом был трагедией, а не злым умыслом интеллигенции. И примирения он хотел взаимного, а не за счет той или иной стороны. Вот что писал он в «Дневнике писателя» за 1876 год: «Мы должны преклониться перед народом и ждать от него всего, и мысли и образа; преклониться перед правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Четви-Минеи. Одним словом, мы должны склониться, как блудные дети, двести лет не бывшие дома, но воротившиеся, однако же, все-таки русскими, в чем, впрочем, великая наша заслуга. Но, с другой стороны, преклониться мы должны под одним лишь условием, и это *sine qua non*: чтобы народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой. Не можем же мы совсем перед ним уничтожиться, и даже перед какой бы то ни было его правдой; наше пусть остается при нас и мы не отдадим его ни за что на свете, даже, в крайнем случае, и за счастье соединения с народом. В противном случае пусть уж мы оба погибаем врознь. Да противного случая и не будет вовсе; я же совершенно убежден, что это *нечто*, что мы принесли с собой, существует действительно, — не мираж, а имеет и образ и форму, и вес» (22, 45).

Только поняв важность для писателя идеи единения интеллигенции и народа, мы поймем, почему он так переживал разъединение, или, говоря словами Достоевского, «распадение братства» внутри образованного общества. Дело в том, что, по мысли Достоевского, интеллигенция может *осознанно* вернуться к на-

роду и воспринять и хранить народную правду, если она едина внутри себя, а если в ней распад, то национальное единение делается все более и более невозможным. И это уже не только трагедия образованного слоя, а общерусская трагедия. Ибо, как рассуждает поддержаный рассказчиком Алеша, для «души русского простолюдина, измученной трудом и горем, а главное, всегдашнею несправедливостью и всегдашним грехом, как своим, так и мировым, нет сильнее потребности и утешения, как обрести святыню или святого, пасть пред ним и поклониться ему: «Если у нас грех, неправда и искушение, то все равно есть на земле там-то, где-то святой и высший; у того зато правда, тот зато знает правду; значит, не умирает она на земле, а, стало быть, когда-нибудь и к нам перейдет и воцарится по всей земле, как обещано». Вот таких носителей и хранителей правды и искал писатель среди интеллигенции, особенно среди молодежи «последнего времени», и, определяя, кто же такой юноша последнего времени, пояснял: «...то есть честный по природе своей, требующий правды, ищащий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью».

Итак, перед нами в братьях Карамазовых как бы совокупный портрет русской интеллигенции. Эту точку зрения прокурора не оспаривает никто из героев, более того, в отличие от современных Достоевскому читателей, мы можем заглянуть в его переписку и убедиться, что писатель в этой точке мнение прокурора

разделял¹. Но перед нами не рядовые, так сказать, социально-тиpические представители интеллигенции, как полагает прокурор. Герои Достоевского суть герои трагедии, герои-идеологи. О специфике подобного рода героев достаточно много писалось и в отечественном и в зарубежном литературоведении. Отметим только несколько моментов. Идеи героев Достоевского слиты с их существом и поверяются их жизнью. Вообще писатель принимает к рассмотрению всерьез только ту идею, которая прошла через сердце и душу героя. Не случайны постоянные сопоставления братьев Карамазовых с Ракитиным, который равно корыстно относится и к религии («Карьерист, и в бога не верует, преосвященного надул!», — кричит Митя), и к гражданским идеям (Ракитин злобно пересказывает мнение о нем Ивана, что он будет издавать журнал «и непременно в либеральном и атеистическом направлении, с социалистическим оттенком... Конец карьеры моей, по толкованию твоего братца, в том, что оттенок социализма не помешает мне откладывать на текущий счет подписные денежки и пускать их при случае в оборот». На это Алеша восклицает: «Ах, Миша, ведь это, пожалуй, как есть все и сбудется до последнего даже слова!»). Героям же идеологам Достоевского «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить», как говорит Алеша об Иване. Они

¹ В «Письме к издателю «Русского вестника» Достоевский разъяснял: «Совокупите все эти четыре характера — и вы получите, хоть уменьшенное в тысячную долю, изображение нашей современной действительности, нашей современной интеллигентной России» (15, 435).

чувствуют, что личная их жизнь тесно связана с жизнью человечества. «Ранний человеколюбец» Алеша если и «ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его». Иван, который не принимает божеской гармонии, потому что «не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка», и который бунтует и напрягает весь свой недюжинный ум в поисках нового пути мирового развития. И Митя, считающий, что он, лично он, ответствен за то, что бедно крестьянское детё, что «плачет, плачет детя и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холodu совсем какие-то сизые». «За детё-то это я теперь и в Сибирь пойду, я не убил, но мне надо в Сибирь пойти!» — казнится Митя.

И вот каждый из братьев ищет *свой* путь преодоления мировой и российской дисгармонии. Это отчасти замечает и прокурор, пытаясь объяснить характер и нравственную позицию Ивана «европеизмом», позицию Алеши «народными началами», а Митю — русской стихийностью, «карамазовским безудержем», но в его устах это лишь внешние обозначения, за которыми пропадает вся могучая и по существу своему незавершенная диалектика их мук, терзаний и поиска. Прокурор указывает «злободневную», «сиюминутную» сторону их личности, не замечая, что им «прежде всего надо предвечные вопросы разрешить», понять российскую ситуацию глобальнее, «в общем порядке мира». И только из решения «предвеч-

ных вопросов» возникает их «сиюминутная» позиция. Вместе с тем, в словах прокурора дан тут и намек, весьма важный для понимания центрального символического образа последней книги романа: на глазах всей России как бы идет процесс по делу о русской интеллигенции и о тех решениях «предвечных» и «проклятых» вопросов (подкрепленных жизнью и поступками героев), которые она предлагает стране.

* * *

Но судьи кто? На это тоже есть намек в романе. И его можно попытаться прочитать. «Состав же двенадцати присяжных запомнил: четыре наших чиновника, два купца и шесть крестьян и мещан нашего города». Рассказчик тут же добавляет: «Наши скотопригоньевские мещане почти те же крестьяне, даже пашут». Мужики не только в количественном большинстве. Они выступают как решающая сила. И мы видим, что общество это удивляет: «У нас в обществе, я помню, еще задолго до суда, с некоторым удивлением спрашивали, особенно дамы: «Неужели такое тонкое, сложное и психологическое дело будет отдано на роковое решение каким-то чиновникам и, наконец, мужикам, и что-де поймет тут какой-нибудь такой чиновник, тем более мужик?» В последней же главе, завершающей описание процесса, мужики прямо оказываются ответственными за приговор. Глава так и называется: «Мужички за себя постояли».

Но каков результат суда? «Судебная ошибка»? Так ведь и названа вся книга, посвящен-

ная процессу. Однако если мнение и прокурора, и защитника (что Митя все же убил отца) было ошибочным, как мы знаем, то над окончательным решением суда стоит поразмыслить. Скажем, такой тонкий и глубокий читатель, как Вячеслав Иванов, считал, что «явное... возмездие по божьему суду, который чудесно осуществляется в суде темных мужиков, «за себя постоявших и покончивших Митеньку» — по судебной ошибке (ибо он, фактически, не отцеубийца), — постигает Дмитрия: за что? за то, что он пожелал отцу смерти¹. Стоит сопоставить с мнением поэта сохранившееся в черновиках одно из предполагаемых названий книги о судебной ошибке: «УПЛАТА ПО ИТОГУ!» (название книги)» (15, 346). Но ведь тем не менее убил-то не Митя, может воскликнуть, если воспользоваться ироническим термином Чернышевского, «проницательный читатель». Однако, как мы уже успели заметить, в реалистическом письме Достоевского постоянно присутствует и некий символический план. «Завтра ужасный, великий день для тебя: божий суд над тобой совершился...», — говорит Мите накануне суда Алеша. Суд народа, считал Достоевский, — суд божий. Народ молчит, но когда его спрашивают, отвечает по высшей правде.

Здесь стоит немного прервать наше рассуждение, чтобы сказать хотя бы несколько слов о том, что имеет в виду Достоевский, говоря о народной правде, о стремлении народа к правде, о святой и высшей правде народа. Де-

¹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. М., «Мусагет», 1916, с. 43.

ло в том, что понятие «народной правды» является для позднего Достоевского стержневым и пронизывает и публицистику и все его художественное творчество. Точной формулировки этого понятия писатель, однако, нигде не дает, для него это некий обобщающий символ, включающий в себя и стремление к братству, и веру в Христа, и поиск высших ценностей, и крепость семейных уз, и трудовую заботу о земле, и нравственные устои и принципы в отношениях между людьми, — то есть жажду некоего идеального мироустройства. Последнее стоит подчеркнуть. Достоевский исходил из того, что народный идеал еще не есть осуществленная реальность, а только как бы социально-психологическая возможность, некая ориентация народного сознания. «Народ почти всегда прав в основном начале своих чувств, желаний и стремлений, — писал он в статье «Книжность и грамотность», — но дороги его во многом иногда неверны, ошибочны и, что плачевнее всего, форма идеалов народных часто именно противоречит тому, к чему народ стремится» (19, 16). В этом смысле весьма драгоценны указания писателя на те выработанные веками народные черты, которые, на его взгляд, определяют народное мировоззрение и, поясняя символику «народной правды», являются залогом ее осуществления в действительности. Обсуждая в программной статье «Два лагеря теоретиков» характерные черты русского народа, Достоевский выделяет прежде всего «страстное стремление к истине, глубокое недовольство действительностью» (20, 21). Затем он отмечает, что «народ удержал до сих пор, при всех неблагоприятных

обстоятельствах, общинный быт» (20, 21), иными словами, как полагал писатель, основу братского начала. И наконец он выделил и особо подчеркнул «способность самоосуждения, которая проявляется на Руси с такой беспощадно-страшной силой» и которая «не доказывает ли, что самоосуждающие способны к жизни» (20, 21). Если Белинский утверждал в свое время как необходимость для каждого жизнеспособного народа «сознание своих недостатков», которое «дает ему новые силы»¹, то Достоевский говорил уже о способности к самоосуждению как о факте, имеющемся налицо в русском народе. И в кризисные минуты, полагал писатель, в русском народе возникает некий порыв к просветлению, к проникновению в собственную душу и в душу другого, и это просветление приводит к восстановлению по-прежнему забытых идеалов: «В восстановление свое русский человек уходит с самым огромным и серьезным усилием, а на отрицательное прежнее движение свое смотрит с презрением к самому себе» (21, 35—36).

В этой идеальной конструкции народного миросозерцания, в символике «народной правды» Достоевский как бы отвлекался от анализа социального расслоения народа, о чем с такой силой и проницательностью он говорил и в «Дневнике писателя» и в своих романах, в том числе и в «Братьях Карамазовых». Но вместе с тем в этой ориентации писателя на народные идеалы, в утверждении способности народа к самокритике и тем самым к нравственному и социальному прогрессу мы не можем сегодня

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 249.

не видеть того стихийного мужицкого демократизма великого писателя, который противостоял идеалам правящих классов, как их понимал Достоевский, гордыне и нравственной самоуспокоенности, самодостаточности «хозяев жизни» пореформенной России. Совершенно справедливо в этом аспекте, на наш взгляд, утверждение Б. Сучкова, что «всегда, за всеми конфликтами и философскими контроверзами его романов, за их сложным драматизмом, душевными терзаниями и раздумьями героев, как мерило всех мерил, как сила, способная развязывать заблуждения и помогающая человеку пробиться к истине сердца и истине разума, стоит великий наставник, страдалец и жизнетворец — русский народ. ...Достоевский сознавал, что в руках народа — ключи к будущему и он скажет о нем свое веское слово, правду народную, которая изменит мир»¹. Именно эти слова о «силе, способной развязывать заблуждения и помогающей человеку пробиться к истине сердца и истине разума», и объясняют, как нам кажется, суть символики «народной правды», которую так упорно отстаивал Достоевский.

И на суде крестьяне не случайно словно услышали внутренний, высший голос Мити, желавшего пострадать «за дитё», отбросив все его внешние голоса: страх, жажду самосохранения и пр. Митя должен искупить свою прежнюю беспутную жизнь, «уплатить по итогу». Характерно, что, когда после речи защитника появляется надежда на оправдание Мити, в разговорах публики сразу возникает словечко

¹ Сб. «Достоевский — художник и мыслитель». М., «Художественная литература», 1972, с. 23.

«черт», то есть в поэтически-мировоззренческой системе романа враг справедливости и добра, а также высказывается не лишенное оснований соображение, что Митиного рассказа хватит ненадолго:

— «А ведь Митеньку-то, пожалуй, и оправдают.

— Чего доброго, завтра весь «Столичный город» разнесет, десять дней пьянствовать будет.

— Эх ведь черт!

— Да черт-то черт, без черта не обошлось, где ж ему и быть, как не тут».

Таким образом, ненавязчиво дается понять, что оправдательный приговор явится своего рода дьявольским искушением как для желающего пострадать Мити, так и для широкой публики («Ловкий народ пошел. Правда-то есть у нас на Руси, господа, али нет ее вовсе?»— в предчувствии оправдания спрашивают «из публики»). А поскольку черт в романе уже воочию являлся Ивану и как некогда Мефистофель Фауста его искушал, мимоходом намекнув, что искушение Алеши (тлетворный дух старца Зосимы) тоже его рук дело («Я пред ним (то есть Алешей. — В. К.) за старца Зосиму виноват», — признается черт Ивану), то намек на черта и его искушение и в данном случае не может не приобрести объективной поэтической значимости.

Существенно для большего прояснения символического значения суда «темных мужиков» добавить, что начиная с «Записок из Мертвого дома» Достоевский последовательно разделял эмпириическую сторону народной жизни (с ее нищетой, рабскими вековыми привычками,

грязью, полуязыческим варварством, злом и развратом) и сторону идеальную, выражавшую внутреннюю его суть, утверждая, что народ никогда, даже греша, не назовет греха правдой и всегда грех осудит¹. Это противопоставление проявилось и в романе: с одной стороны, разнуданные пляски девок и мужиков в Мокром во время Митиного загула, с другой — народное осуждение Митиных грехов. Об этом же и записанные Алешей слова старца Зосимы, возлагающего свою надежду — в преодолении зла — на это народное стремление к идеалу: «Спасет бог Россию, ибо хоть и развратен простолюдин и не может уже отказать себе во смрадном грехе, но все же знает, что проклят богом его смрадный грех и что поступает он худо, греша. Так что неустанно еще верует народ наш в правду». Кстати, эта, чисто народная, по мысли Достоевского, черта оказывается и в Митином раскаянии и самоосуждении.

Заметим при этом, что нет в романе героя, который хоть раз, хоть как-нибудь не упомянул бы о народе. И по отношению героев к народу всегда можно понять, как относится к ним автор. Можно составить своеобразную оценочную шкалу от Федора Павловича Караказова, утверждающего, что «мужик наш мо-

¹ «Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты. Повторяю: судите русский народ не по тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно вздыхает... Нет, судите наш народ не по тому, чем он есть, а по тому, чем желал бы стать. А идеалы его сильны и святы, и они-то и спасли его в века мучений» (22, 43).

шенник, его жалеть не стоит, и хорошо еще, что дерут его иной раз и теперь», до старца Зосимы, видящего в народе спасение России. Народ проходит как бы фоном к разворачивающейся трагедии, кхватке идей. Изредка отдельные, немногословные реплики. Но в целом народ у Достоевского словесно себя не выражает. Он безмолвствует (мы в данном случае говорим о романном действии и опускаем те элементы народных преданий и взглядов, которые вошли в самую структуру романа). Но если народ безмолвствует, то это еще не значит, что он не влияет на судьбы истории и судьбы идеологов. Простой его, доброжелательный или неприязненный, взгляд значит больше, чем речи сотен ораторов (сцена суда). В таком понимании роли народа у Достоевского был гениальный предшественник — Пушкин, творчество которого всю жизнь являлось для писателя своего рода камертоном всей художественной и нравственно-философской проблематики русского искусства. Вспомним колебания народного мнения в «Борисе Годунове» (причем, герои сознают, что это мнение — сила) и в конце роковое безмолвие народа, когда от него потребовали *оправдания* кровавого преступления.

Достоевский называл Пушкина «предвестителем», указавшим «исход» для всех терзаний русской интеллигенции, и «этот исход был — ...преклонение перед правдой народа русского... Он понял русский народ и постиг его назначение в такой глубине и в такой обширности, как никогда и никто»¹. Действитель-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. ХН. М.—Л., Госиздат, 1929, с. 350.

но, с этой мыслью трудно не согласиться. Пушкинское понимание народа, его слабостей и его силы, его разгула и его величия, его покорности и его бунтарства, — отличалось еще такой широтой и синкретичностью, какой уже впоследствии не достигал ни один художник, в том числе и Достоевский (хотя и страстно стремился к этому). Впрочем, усложнилась и общественная ситуация, усилилось и идеологическое размежевание всех течений общественно-художественной мысли, что не могло не сказаться и в трактовке народного миросозерцания, и в характере апелляций к нему. Если славянофилы и Гоголь периода «Выбранных мест из переписки с друзьями» понимали русский народ как народ глубоко религиозный и живущий сообразно христианскому идеалу, то Белинский утверждал, что русский народ «по натуре своей глубоко атеистический народ. В нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности»¹. Христианство, полагал критик, не успело укорениться в русском народе. Достоевский всю свою жизнь полемизировал с этой точкой зрения Белинского, однако, в отличие от славянофилов, он, как мы уже отмечали, рисовал более сложную картину, он вовсе не идеализировал бытовую сторону народной жизни, и хотя и полагал, что в основе народного мировоззрения лежит вера в Христа, не было ничего более чуждого и далекого его творчеству, чем сладкие картинки, изображающие пейзан, живущих по христианским заветам, рекомендациям и заповедям.

Разумеется, в романе была и чисто публицистическая задача критики современного су-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. X, с. 215.

допроизводства, продолжающая полемику писателя с теорией «среды», по которой, как считал писатель, к человеку относятся как к рабу обстоятельств и которая, писал он в статье «Среда», доводит человека «до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности, доводит до мерзейшего рабства» (21, 16). Поэтому он с огромной требовательностью относился к суду присяжных, считая, что в идеальном случае каждый присяжный «уже перестает быть частным лицом, а обязан изображать собою мнение страны. Способность быть гражданином — это и есть способность возносить себя до целого мнения страны» (21, 14). Не больше и не меньше, как *мнение страны*, должен выражать суд присяжных. Но в романе-то как раз именно прокурор и защитник (а вовсе не присяжные) опираются на теорию «среды» (ибо, как полагал Достоевский, современная ему судебная психология не только «палка о двух концах», но и «мелко плавает», поскольку целиком выводится из влияния на человека внешних обстоятельств, по которым можно и простить и осудить, так и не добравшись до сути подсудимого). И любопытно, что, полемизируя с теорией «среды» (дескать, убил, но не виновен, потому что «среда заела»), Достоевский выступал против оправдательных приговоров преступникам.

Приведем рассуждения Достоевского из этой же статьи о необходимости судить по высшей правде и мысленно приложим эти слова к делу Мити. «Не хотел бы я, чтобы слова мои были приняты за жестокость. Но все-таки я осмелюсь высказать. Прямо скажу: строгим

наказанием, острогом и каторгой вы, может быть, половину спасли бы из них. Облегчили бы их, а не отяготили. Самоочищение страданием легче, — легче, говорю вам, чем та участь, которую вы делаете многим из них сплошным оправданием их на суде. Вы только вселяете в его душу цинизм, оставляете в нем соблазнительный вопрос и насмешку над вами же. Вы не верите? Над вами же, над судом вашим, над судом всей страны! Вы вливаете в их душу безверие в правду народную, в правду божию... И неужто вы думаете, что, отпуская всех сплошь невиновными или «достойными всякого снисхождения», вы тем даете им шанс исправиться? Станет он вам исправляться! Какая ему беда? «Значит, пожалуй, я и не виновен был вовсе», — вот что он скажет *в конце концов*. Сами же вы натолкнете его на такой вывод. Главное то, что вера в закон и в народную правду расшатывается» (21, 19).

Так что вероятнее всего, когда старец Зосима земно поклонился Мите, а потом пояснил, что он «великому будущему его страданию поклонился», вряд ли он имел в виду только душевые терзания героя, скорее всего, как можно догадываться, речь шла о каторге, где бы Митя очистился страданием. Ведь очищение через страдание — любимая мысль Достоевского. А очищаться было от чего: и кровь Митя все же пролил (слуга Григорий), и отца убить хотел, и достаточно очевидным виновником смерти Илюшечки тоже он оказался. Другое дело, сумеет ли выдержать Митя свой крест, необходимость которого он сам понимает («Суд мой пришел, слышу десницу божию на себе», — восклицает Митя, произнося заключительное

слово), но которого он малодушно боится («Но пощадите, не лишите меня бога моего, знаю себя: возропщу!» — то есть боится не выдержать этот высший суд).

К причинам его неуверенности в себе мы еще обратимся. Пока же отметим только, что приговор суда происходит по высшей правде, и эта высшая правда пробивается сквозь все несовершенство судопроизводства¹, как бы отметая речи и прокурора, и защитника (хотя вроде бы и совпадает с требованием прокурора-обвинителя, но ведь Достоевский убедительно показывает, что все *факты*, приводимые обвинением, защита опровергает, так что приговор основывается не на фактах прокурора — «мужички за себя постояли», за свою высшую правду). Это, конечно, в некотором смысле утопическая конструкция, как, впрочем, и вся теоретическая концепция Достоевского о народе-богоносце. Но то, что в публицистике играло роль некоего ложного ориентира, в художественном произведении приобрело новые функции, и нам уже не важно, какая политическая программа стоит за судом «темных мужиков», мы поэтически чувствуем,

¹ Сам Достоевский считал, что судебная ошибка в каком-то смысле оказывается благотворной для Мити, помогая его внутреннему стремлению к нравственному самоочищению. В письме к Н. А. Любимову писатель замечал: «Он [Митя Карамазов] очищается сердцем и совестью под грозой несчастья и ложного обвинения. Принимает душой наказание не за то, что он сделал, а за то, что он был так безобразен, что мог и хотел сделать преступление, в котором должно будет обвинен судебной ошибкой. Характер вполне русский: гром не грянет — мужик не перекрестится» («Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 441).

что соприкасаемся с могучей художественной символикой «народной правды». Понимая так сцену суда, читатель оказывается обязан и к поступкам остальных героев романа подойти с этой высшей и нравственной точки. Судить их, невзирая на оправдывающие обстоятельства и внутренние самооправдания, отказаться от оценки героев с точки зрения теории «среды». Иначе будет искажен нравственный пафос писателя, пропадет та мера свободы и ответственности, которой он требовал от людей и которой наделены его герои.

* * *

Таким образом, как «в малой капле вод» отражается в описании судебного процесса проблематика романа, утверждается ее нравственная шкала.

Попытаемся, однако, еще раз мысленно перелистать страницы этой последней книги романа и задумаемся, какие герои здесь впервые раскрывают свою идеино-жизненную позицию, причем настолько ярко, что все остальные персонажи романа следят за ними, затаив дыхание. И мы сразу вспомним прокурора и защитника. Действительно, два ярких незабываемых типажа, две жизненных позиции. Но почему они появляются почти в самом конце? Какова их роль, не служебно-utiлитарная, а идеино-поэтическая? С точки зрения утилитарной, они необходимы как реальные персонажи существовавшего в эпоху Достоевского суда, и коль скоро писатель взялся за описание судебного процесса, ему не уйти и от этих фигур. Но вместе с тем можно было бы и покороче, а их речи занимают едва ли не

две трети последней книги. И тут мы понимаем, что перед нами два новых «автора» (разумеется, в той условной мере, в какой возможно употребить по отношению к литературному персонажу это понятие), выступивших со своими произведениями на тему «братья Карамазовы»; они очень подробно повторяют всю фактическую сторону дела, а главное, с незаурядной пластичностью и эмоционально убедительно дают свое изображение и трактовку тех событий, с которыми мы уже познакомились раньше. Зачем это?

Первые читатели поняли речи прокурора и защитника как прием, позволяющий писателю почти впрямую разъяснить свои мысли. «Чтобы понять всецело Федора Михайловича, — писал хозяин старорусской дачи Достоевских, священник И. И. Румянцев, — надобно приложить силу своего разумения, потому что Федор Михайлович — не просто описатель внешних событий, а потому речи прокурора и адвоката, помимо того, что они высказывают дорогие мысли, очень много облегчают понимание и положительно необходимы для большинства читателей, которые не могут схватить и понять разом...»¹

Наивность подобного суждения представляется, на первый взгляд, сегодня очевидной. Современное литературоведение весьма доказательно продемонстрировало, что здесь писатель ведет полемику с таким типом речи, в котором отсутствует диалектическая жизненная глубина и способность проникновения в

¹ «Литературное наследство», т. 86 («Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования»), с. 526.

душу человека, то есть с односторонним анализом мира, характерным, как отмечал сам писатель, для современного либерального русского общества. «И следователь, и судьи, и прокурор, и защитник, и экспертиза, — писал Бахтин, — одинаково не способны даже приблизиться к незавершенному и нерешенному ядру личности Дмитрия, который, в сущности, всю свою жизнь стоит на пороге великих внутренних решений и кризисов. Вместо этого живого и прорастающего новой жизнью ядра они подставляют какую-то *готовую определенность*, «естественно» и «нормально» *предопределенную* во всех своих словах и поступках «психологическими законами»... Они ищут и видят в нем только фактическую, *вещную определенность* переживаний и поступков и подводят их под определенные уже понятия и схемы»¹.

Все так, но вместе с тем не случайно же современный Достоевскому читатель говорил, что прокурор и защитник «высказывают дорогие мысли, очень много облегчают понимание» и пр. Дело в том, что полемика с определенным типом мышления («завершенным») никогда не означала для Достоевского отрицания в оппоненте ума и благородства. По справедливому замечанию В. Я. Кирпотина, «Достоевский позволял развиваться каждой страстной

¹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 105. Курсив Бахтина. Если только вывести из этого текста «судей», которые ни в каких словопрениях не участвуют, никаких характеристик Мите не дают и ни под какие понятия и схемы его не подводят, а, напротив, вступают с ним в диалогический контакт (читают его внутренний голос), то с таким пониманием нельзя не согласиться.

аргументации и каждой частной судьбе по логике, выгодной для их позиций¹. Достоевский рисует, например, прокурора человеком высокого гражданского горения, благородным в своих помыслах, более того, он не боится придать его высказываниям характер серьезной проблемности, а его речи красочность и поэтическую силу выражения, вложив в его уста некоторые свои наблюдения и соображения по частным поводам². Здесь мы видим ту особенность творческой манеры писателя, которую Д. С. Лихачев в своей известной работе «Летописное время» у Достоевского удачно определил как «вторжение автора в речи, поступки, суждения действующих лиц»³. Это, однако, ни в коей мере не означает слияния писателя, его точки зрения, с точкой зрения его персонажа. Достоевский всегда очень четко определял и обосновывал свою позицию от позиции своих героев. Писатель прекрасно понимал, что совпадение по частным вопросам вовсе не означает глубинной близости позиций, напротив, *часть правды, как бы* правда враждебны правде подлинной. Не случайно Достоевский настойчиво показывал читателю, что, несмотря на частные весьма глубокие и верные соображения, прокурор не в состоянии добраться до сути дела. Тем самым писатель доказывает (художественно, разумеется), что для того,

¹ В. Я. Кирпотин. Достоевский-художник. Этюды и исследования. М., «Советский писатель», 1972, с. 291.

² Подробнее см. об этих совпадениях и перекличках в комментарии к роману (15, 599—600). Нас в данном вопросе интересует не сам факт совпадения, а его художественное наполнение.

³ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967, с. 331.

чтобы правильно увидеть и понять происходящие события, мало совпадать с автором по ряду вопросов, необходимо принять авторскую позицию, усвоить цельное и бескомпромиссное отношение автора к миру.

Как писатель добивается такого художественного эффекта?

Скажем, совпадения в речах прокурора с некоторыми идеями самого Достоевского, высказанными им в статьях и письмах, очевидны — начиная с уже упоминавшегося определения им братьев Карамазовых как представителей современной интеллигенции до понимания им ощущений человека, которого ведут на казнь, — постоянная тема размышлений Достоевского, после того как на Семеновском плацу он ждал казни среди других петрашевцев. Однако в контексте романа многие «совпадающие» высказывания приобретают иной, порой *компрометирующий*, подрывающий в читателе веру в действительную проницательность прокурора смысл (чего не увидел современник писателя). Например, в «Дневнике писателя» Достоевский говорит об отсутствии гамлетовских вопросов у современных самоубийц, это же повторяет прокурор («посмотрите, как у нас застреливаются молодые люди: о, без малейших гамлетовских вопросов о том: «Что будет там?»), но, применив свои слова к Мите, он ошибается, ибо мы знаем, что как раз накануне предполагавшегося самоубийства Митя, обращаясь к чиновнику Перхотину, говорил: «Грустно мне, грустно, Петр Ильич. Помнишь Гамлета: «Мне так грустно, так грустно, Горацио... Ах, бедный Иорик!» Это я, может быть, Иорик и есть.

Именно теперь я Иорик, а череп потом». Компрометируется прокурор и своей восторженной ссылкой на слова Ракитина, известного читателю как «семинарист-карьерист», и оправданием Смердякова, и тем, как он, минуя трагедию капитана Снегирева, просто и высокомерно именует капитана «пьянчужкой», Митиным «собутыльником», не видя в нем страдающего человека.

То же самое можно сказать и о защитнике, который умно и доказательно пытается разбить «страшную совокупность фактов и выставить недоказанность и фантастичность каждого обвиняющего факта в отдельности», верит, как и читатель, в благородство Митиной души, но тут же компрометирует себя заявлениями, что «денег не было, грабежа не было», «да и убийства не было», хотя читатель знает, что все это было, только виновник не тот. И в окончательной оценке ситуации ошибается, как и прокурор (в заключительной, почти исповедальной по тону речи Митя произносит: «Спасибо прокурору, многое мне обо мне сказал, чего и не знал я, но неправда, что убил отца, ошибся прокурор! Спасибо и защитнику, плакал, его слушая, но неправда, что я убил отца, и предполагать не надо было!»).

Итак, нам ясно, что несмотря на благородство и во многом верное (как казалось Достоевскому) понимание прокурором и защитником проблем современной им действительности их окончательная трактовка несправедлива, поскольку оба они исходят из заранее заданного отношения к Мите (обвинение, с одной стороны, оправдание — с другой), подгоняя под свои теории реальные факты.

А как замечал Достоевский еще в статье «Два лагеря теоретиков», «раз положенное узкое, одностороннее начало непременно, по той же самой последовательности теории, поведет к отрицанию тех сторон жизни, которые противоречат принятому принципу» (20, 6).

Но каковы идейные тенденции прокурора и защитника, этих двух антагонистов? Хоть они оба — представители пореформенного либерального русского общества, но полемизируют-то они не случайно. Либерально-западническое умонастроение, как понимал его Достоевский (подход к жизни с точки зрения «просвещения и цивилизации»), отчетливо слышится в речах прокурора. Славянофильский оттенок речи заметен в речах защитника: «Подавите эту душу милосердием, окажите ей любовь, и она проклянет свое дело, ибо в ней столько добрых зачатков... Русский суд есть не кара только, но и спасение человека погибшего! Пусть у других народов буква и кара, у нас же дух и смысл, спасение и возрождение погибших¹». Символом, который проясняет эти оттенки, является присутствую-

¹ Напомним, что в статье «Среда», где Достоевский полемизирует с «манией оправдания» в русских уголовных судах, писатель вдруг «слушит» голос оппонента: «Может ли у нас хоть кто-нибудь сказать, что вполне знаком с русским народом? Нет, тут не одна только жалостливость и слабосердость, как изволите вы насмеяться... Это, может быть, залог к чему-нибудь такому высшему христианскому в будущем, чего еще и не знает мир до сих пор!

«Это отчасти славянофильский голос», — рассуждаю я про себя» (21, 15). Так что, как мы видим, если исходить из слов Достоевского, защитник говорит отчасти в славянофильском духе.

щий в их речах образ гоголевской тройки, который (в эпоху первых литературных успехов Достоевского) стал одним из предметов известной полемики между западниками и славянофилами. К. Аксаков увидел в образе «птицы-тройки» субстанцию русского народа, выражение его эпического начала. Белинский же, иронизируя, писал: «Итак, любовь к скорой почтовой езде — вот субстанция русского народа!.. Если так, то, конечно, почему ж бы Чичикову и не быть Ахиллом русской «Илиады», Собакевичу — Аяксом неистовым (особенно во время обеда), Манилову — Александром Парисом, Плюшкину — Нестором, Селифану — Автомедоном, полицмейстеру, отцу и благодетелю города, — Агамемноном, а квартальному с приятным румянцем и в лакированных ботфортах — Гермесом?..»¹

Что же мы видим в романе? Прокурор подходит в своей речи к словам Белинского² довольно близко: «Великий писатель предшествовавшей эпохи, в finale величайшего из произведений своих, олицетворяя всю Россию в виде скачущей к неведомой цели уда-

¹ В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М.: Изд-во АН СССР, 1955, с. 255.

² Прокурор и внешними некоторыми своими чертами напоминает Белинского — своей нервностью, бледностью, желанием «спасти общество» и вскоре после процесса последовавшей смертью «от злой чахотки». Даже речь его рассказчик называет «лебединой песней», но ведь «затишанием» и «лебединой песней» называли современники знаменитое письмо Белинского к Гоголю. Мы, разумеется, не отождествляем прокурора и Белинского, а говорим лишь о тенденциях образа, воплотившего, по Достоевскому, эволюцию «западнических» идей, как их понимал писатель.

лой русской тройки, восклицает: «Ах, тройка, птица тройка, кто тебя выдумал!» — и в гордом восторге прибавляет, что пред скачущею сломя голову тройкой почтительно сторонятся все народы. Так, господа, это пусть, пусть сторонятся, почтительно или нет, но, на мой грешный взгляд, гениальный художник закончил так или в припадке младенчески невинного прекрасномыслия, или просто боясь тогдашней цензуры. Ибо если в его тройку впрячь только его же героев, Собакевичей, Ноздревых и Чичиковых, то кого бы не посадить ямщиком, ни до чего путного на таких конях не доедешь!» Это вовсе не значит, что в речи прокурора изложено кредо Белинского; от революционно-демократической направленности в ней нет и следа. Это типичная речь либерального западника пореформенной эпохи. Несмотря на весь свой жар и пламенную страсть, прокурор, в сущности, приспосабливает идеи великого критика к понятиям западнически ориентированной части русского либерального общества (не случайно имя Белинского всуе поминают и Коля, и Ракитин), выражителем которой он и является и которая ему аплодирует. Но в этой обыденности, заурядности прокурора его типичность, его значение.

Примерно такой же ход мысли можно использовать, говоря и о славянофильских тенденциях в образе защитника. Как отмечено в нашем литературоведении¹, создавая его

¹ См.: В. Д. Рак. Дополнения к комментарию «Полного собрания сочинений» Ф. М. Достоевского.— Сб. «Достоевский. Новые материалы и исследования». Вып. 4. Л., «Наука», 1980, с. 184—188.

образ, Достоевский намеревался дать критику современной либеральной юриспруденции (в частности, прототипом был в какой-то мере известный адвокат В. Спасович), однако нам представляется, что эта критика касалась лишь адвокатских приемов, искажающих, как полагал писатель, истину о человеке, вместе с тем перед нами не портрет Спасовича, а художественный образ, и идеологическая, «отчасти славянофильская» подоплека речи адвоката (реальный Спасович по взглядам был западник и поленофил) достаточно отчетливо выясняется из его трактовки гоголевской тройки: «И если так (то есть если русский суд есть «акт милосердия». — В. К.), если действительно такова Россия и суд ее, то — вперед Россия, и не пугайте, о, не пугайте нас вашими бешеными тройками, от которых омерзительно стонятся все народы! Не бешеная тройка, а величавая русская колесница торжественно и спокойно прибудет к цели». Здесь нелепо искать прямых прототипов; и прокурор, и защитник не «чистые» западник и славянофил, какими они нам представляются по полемикам 40-х годов. В современном писателю «либеральном обществе» эти тенденции смешались с другими, выступали в достаточно редуцированном виде, однако сохраняя свою направленность.

Даже общественные их роли характерны. Заявив, что видит в Мите «Россию непосредственную», прокурор выступает его обвинителем (по мнению Достоевского, традиционная позиция западников по отношению к русской культуре), а адвокат — защитником, не желающим видеть справедливых моментов обвинения (сл-

вянофилы же традиционно понимались как восторженные и некритичные апологеты России). Таким образом, романский рассказ ориентируется не просто по отношению к двум публицистическим рассказам, а по отношению к двум определенным типам понимания жизни и России. При этом известно, что Достоевский по отдельности много верного и справедливого находил и в «европеизме» и в «славянофильстве», однако считал идеологов этих направлений односторонними, не видящими реальных фактов русской действительности «теоретиками» и в силу этого теряющими центр, суть целого. «Славянофильство и западничество наше, — утверждал Достоевский в своей речи о Пушкине, произнесенной в момент писания «Братьев Карамазовых», — есть одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимо». Одну из попыток преодоления этой односторонности можно увидеть и в последнем романе писателя, где он разворачивает свое понимание проблем и противоречий России, и, соглашаясь в некоторых деталях с прокурором и защитником, в целом дает принципиально иную трактовку происшедшего. Консервативно-официальному благодушию он противопоставлял страшные картины разложения пореформенной России, а теряющим надежду на возможность справедливого мироустройства России либералам западнического толка — свою веру в силы народа, неистощимость его духовной энергии, пытаясь найти деятелей, «праведников», кото-

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. XII, с. 389.

рыми пока «земля русская» не оскудевает и которые, по вере Достоевского, должны ее пересоздать.

Однако мы все говорим о точке зрения Достоевского, а ведь третий и основной вариант истории Карамазовых рассказывает не Достоевский, а безымянный житель провинциального городка Скотопригоньевска, очевидец произошедшей трагедии. Не надо ли сделать поправку и на третьего рассказчика и как-то учесть его образ? Ведь недоверие к прокурору и защитнику, на свой лад переложивших историю Карамазовых, заставляет читателя с тем большим вниманием отнестись к тексту основного повествователя, хотя бы потому, что тот не спешит с окончательным приговором героям, а просто *рассказывает*.

Но кто же он, этот безымянный повествователь и каково его соотношение с настоящим автором, самим Достоевским? Проблема эта достаточно непростая, поскольку, с одной стороны, перед нами литературный персонаж, с явной житейской прикрепленностью к месту действия и героям (характерны его словечки: «знаменитый наш монастырь», «уроженец нашего города», «приезд» Ивана Федоровича, «послуживший началом ко стольким последствиям, для меня долго потом, почти всегда, оставался делом неясным» — всеми этими оборотами речи Достоевский резко отделяет себя, автора — творца, создателя и героев и их окружения — от повествователя, не все понимающего, хотя и наблюдательного и много знающего земляка героев романа), но, с другой стороны — и это тоже отмечалось исследова-

телями, — в его речи явно прорываются интонации самого писателя, а многие соображения, им высказываемые, превышают уровень даже весьма любознательного старожила и напоминают нам суждения самого Достоевского¹ (о старчестве, о картине Крамского «Созерцатель», о романтизме и т. п.).

Почему писатель прибегает к такому художественному приему «смешения»? Чего он этим достигает? По мысли Д. С. Лихачева, Достоевскому «нужны по крайней мере две точки зрения — автора и повествователя, чтобы со всех сторон описать действие и персонажей, создать известную «стереоскопичность» изображения. Автор смотрит на происходящее с некоторой высоты, он больше удален от рассказчика во времени. Он может судить о событиях и людях с точки зрения «вечной» их значимости. Хроникер же весь в суете. Он смотрит, следит за событиями без всякого удаления от них. В результате такого двойного изображения каждый персонаж, каждое событие показаны у Достоевского как в доренессансной живописи, с нескольких сторон или с той стороны, с которой оно яснее всего обозревается»². Вмешательство авторского голоса в повествование «рассказчика-хроникера», однако, не велико. Автор стоит над рассказчиком и ему нет особой надобности часто вторгаться в его

¹ «Сам автор — Достоевский и его воображаемый рассказчик часто вторгаются в повествование друг друга: у рассказчика-хроникера часто проглядывает Достоевский, у Достоевского — рассказчик-хроникер» (Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 326).

² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 329.

изложение уже хотя бы потому, что авторская точка зрения выражается Достоевским не прямую, а вытекает из всей совокупности образов, из всей целостной структуры романа.

Но все же Достоевский создал образ рассказчика и придал его стилю, его манере изложения определенные черты, создал именно такого человека. Так вот, какого? И зачем? Существенно, как мы уже замечали, для достоверности излагаемых событий, или, точнее, для веры читателя в эту достоверность, что рассказчик — человек, знающий героев, житель того же города, где происходят события, возможно, человек из окружения старца Зосимы (наблюдение А. П. Белика), поэтому ему так хорошо известны нравы и события жизни монастыря, отсюда также и явное присутствие в его речи оборотов и конструкций, построенных по принципам церковной древнерусской литературы, например, житийного характера («Начинная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова...» — конструкция, характерная для житийной литературы). Это дало основание В. Е. Ветловской впрямую отнести рассказчика к писателям житийной ориентации¹. Известные основания для такого предположения несомненно имелись

¹ «Житийная ориентация повествователя Достоевского определенно сказывается во вступлении к «Братьям Карамазовым» («От автора»), где повествователь в тоне интимной беседы с читателем объясняет ему причину, побудившую его взяться за роман, и назидательную цель своего рассказа, а также сомнения и беспокойства» (В. Е. Ветловская. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., «Наука», 1977, с. 17 и следующие).

(больше всего житийная стилистика чувствуется в описании старца Зосимы и Алеши). Однако, на наш взгляд, если говорить о близости стиля повествователя в «Братьях Карамазовых» стилю древнерусской литературы, то точнее бы, может быть, вспомнить вслед за Д. С. Лихачевым об образе летописца, который излагает *все, как есть*, или, говоря словами пушкинского Пимена, «не мудрствуя лукаво». Заметим, что в интерес летописца органично могут входить и житийные описания: не случайно составитель «Повести временных лет» Нестор выступал и как агиограф. Но у Достоевского летописец взят в современном его проявлении, как всем интересующийся репортерского склада горожанин пореформенной эпохи. Как мы увидим дальше, традиции древнерусской литературы преломлялись в творчестве писателя нового времени, обогащенные опытом всего развития русской словесности с ее беспощадным анализом реальной действительности.

Понять вместе с тем, почему Достоевский берет в рассказчики летописца-хроникера, бывающего всюду, находящегося постоянно в движении, в поисках людей новых и небывальных, запоминающего и подробно пересказывающего все факты, необходимо. Это даст нам ключ к смысловому наполнению образа рассказчика, а тем самым и точку зрения, с которой мы должны оценивать его повествование. Чтобы понять смысл этого образа, напомним постоянное, почти пристрастное отношение Достоевского к *фактам, реальным фактам* проходящей мимо жизни, которые, как ему казалось, ускользают от внимания современ-

ных ему писателей. 10 марта 1869 года он пишет Страхову: «В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать?»¹. 22 марта 1875 года он заносит в тетрадь с подготовительными материалами к «Подростку»: «Факты. Проходят мимо. Не замечают... Никто не хочет понатужиться и заставить себя думать и замечать» (16, 329). В «Дневнике писателя» за январь 1877 года (за год до начала «Братьев Карамазовых») он снова возвращается к той же проблеме, проблеме наблюдателя, летописца, историка современной русской жизни: «Чувствуется, что... огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет *историком* остальных уголков, кажется, страшно многочисленных? И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, преbyвает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 410.

рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания?»¹

Заметим, что именно роман «Братья Карамазовы» посвящен анализу этого разлагающегося семейства, и разработка этой, действительно шекспировских размеров трагедии потребовала и художника соответствующих масштабов. (Если это понять, вообразив на мгновение величественное и грандиозное построение романа, то здесь весьма отчетливо можно ощутить всю несоизмеримую разницу между автором романа и повествователем, ведущим сюжет.) Но рассказчик приземлен, уменьшен сознательно. Он не считает себя художником, зато он выполняет ту важнейшую функцию «замечать факты», о которой писал Достоевский и которую, как утверждал писатель, никто пока не брался выполнять. И вот созданный им рассказчик — это историк, фактограф, летописец проходящих перед ним событий, до которых не снисходят профессиональные художники слова. Но раз он простой летописец, репортер, а не художник и теоретик, значит, как бы говорит нам писатель, он не будет вносить в свой рассказ художественного вымысла и заведомо принятой идеологической позиции. Ему можно довериться, по крайней мере, с

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. XII, с. 36.

точки зрения фактического изложения событий. А это для писателя очень важно. Тем самым, по его замыслу, повествователь стоит выше «теоретиков»; западника-прокурора и славянофильствующего защитника, а его рассказ в каком-то смысле является «снятием» и опровержением их априорных точек зрения. Не менее важно и то, что введение рассказчика, дотошного, бесхитростного «хроникера» и устранение всепонимающего и всезнающего автора-демиурга придают как бы больше правдоподобия этим поистине шекспировским страстям, которые переживают не Гамлет, не Макбет, не король Лир, а обыкновенные жители заурядного провинциального городка. Рассказчик простодушен, врать не умеет. Более того, наличие этого рассказчика, причем такого, у которого мы берем только фактическую сторону событий, невероятно активизирует читательское восприятие, как бы приглашает читателя включиться в рассмотрение дела и выявить свою позицию¹. Тем самым не только структура сюжета, но и манера его изложения заставляет читателя самого вдумываться и вчитываться в текст романа, чтобы доискаться до смысла там изложенных событий.

¹ Это очень тонко подметил Д. С. Лихачев: «Рассказчик-хроникер точно не понимает значения происходящего. Сперва события фиксируются, потом осмысляются. «Хаотические» записи должны дать представление о хаосе жизни. В этом смысле хроникера в романах Достоевского. Воображаемый автор романов Достоевского... стоит, как и летописец, «ниже» понимания значения событий. Тем самым многое остается на долю догадки читателя. Читатель как бы понимает больше, чем явно и сознательно хочет донести до читателя воображаемый рассказчик-хроникер романов Достоевского» (Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 322—323).

Строя таким образом свой роман, доверяя придуманному им персонажу рассказывать его основные события, а читателю вынести самостоятельное суждение по поводу рассказанной истории, Достоевский тем не менее художественной логикой созданных им образов (в том числе и образов трех рассказчиков), всеми доступными ему как писателю изобразительными средствами пытается убедить читателя в *своей* точке зрения на мир и общество, а для этого — раскрыть суть российской по-реформенной действительности, которая представлялась ему исполненной трагизма и (как и бывает в переломные моменты истории) вовравшей в себя не только прошлое, но и чреватой непредвиденным будущим, которое писатель хотел угадать.

Глава II

«ЗЕМЛЯНАЯ КАРАМАЗОВСКАЯ СИЛА»

Читая роман, мы все время наталкиваемся на то, что и сами Карамазовы и другие персонажи словно бы мучительно пытаются определить какое-то явление и, желая назвать его (и в этом смысле выделить, отличить от других), прибегают к словечку «карамазовский». Таких выражений много. «Медный лоб и карамазовская совесть», «земляная карамазовская сила», «чертата она отчасти карамазовская... жаждат эта жизни», «сила низости карамазовской», «натуры широкие, карамазовские... способные вмешать всевозможные противо-

положности и разом созерцать обе бездны» и т. п.

Уже современники заметили, что в своем последнем романе писатель обобщил некие социально-психологические черты русской жизни, выявил *тип* человеческих отношений, до него ранее, говоря словами самого Достоевского, в литературе «никогда не являвшийся»¹. Речь идет о явлении, которое современники по аналогии с «каратаевщиной» и тому подобными словообразованиями назвали «карамазовщиной». «Роман этот,— писал о «Братьях Карамазовых» О. Миллер,— породил даже особое характеристическое определение — «карамазовщина», подобно тому, как когда-то Гончаров пustил в оборот «обломовщину», еще же ранее Гоголь «маниловщину» и «хлестаковщину», а Грибоедов «фамусовщину» и «репетиловщину». В русской жизни оказывается, стало быть, что-то такое, чего еще не схватывал до Достоевского никто другой, но на что теперь часто ссылаются, как не перестали ссыльаться на знаменитые клички, пущенные в оборот другими, только что упомянутыми, писателями. Как в этих знаменитых кличках, так и в той, которая обязана своим происхождением Достоевскому, схвачено, стало быть, в нашей жизни что-то, так сказать, стихийное. Но,— добавлял далее наблюдательный критик,— если мы так часто говорим о карамазовщине, то это, конечно, еще не значит, чтобы мы вполне давали себе отчет в том, что выражается этой кличкой. Основанием ей послужили черты, сказываю-

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 387.

шиеся в целой семье, в отце и его трех сыновьях... носящих на себе, в большей или меньшей степени, типический отпечаток карамазовского рода (отчасти этот отпечаток сказывается и в незаконном сыне старика Карамазова — Смердякове)»¹. Не отдавши себе отчет в том, что это за явление — «карамазовщина», мы не поймем и той почвы, на которой происходит в романе столкновение идей и которая породила их специфику и направленность.

Какова же основная черта или, по крайней мере, одна из основных, объединяющая все это «карамазовское»? Острее всего эта черта отразилась в родоначальнике «семейки», хотя и все братья выражают разные оттенки, разные уровни одного и того же явления, как об этом замечает Алеша в разговоре с Митей: «Все одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой». Речь в данном случае идет о «сладострастье», которое, как полагают и другие, и сам Алеша, роднит его, монаха, «святого», с остальными Карамазовыми. Спровоцировав Алешу на разговор о сладострастье, Ракitin вдруг поражен: «Тебе уж знакомая тема, об этом уж думал, о сладострастье-то. Ах ты, девственник! Ты, Алешка, тихоня, ты святой, я согласен, но ты тихоня, и черт знает о чем ты уж не думал, черт знает что тебе уж известно! Девственник, а уж такую глубину прошел,— я тебя давно наблюдаю. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне,— стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор».

¹ «Русские писатели после Гоголя. Чтения, речи и статьи Ореста Миллера», т. I. СПб.— М., 1900, с. 241.

В центре сюжетных противоречий романа стоит образ Федора Павловича Карамазова. Старик Карамазов — родоначальник, но он и явная причина столкновения братьев, которые самоопределяются по отношению к своему отцу и практически весь роман заняты решением проблемы «отцов и детей», но в таком крайнем виде, какого никогда не представлялось ни Тургеневу, ни западным писателям, даже рассматривавшим, как и Достоевский, проблему отцеубийства и ее причины. Если мы вспомним Лири, Глостера, графа фон Моора, отца Горио, обо всех них можно сказать словами Гамлета о своем отце: «Он человек был в полном смысле слова!» Старик же Карамазов, как определяет его сын-соперник, — это «развратный сладострастник и подлецкий комедиант». И весь текст романа подтверждает правоту этих слов. Карамазов-отец словно нарочно искушает, провоцирует и детей (и читателя, добавим) и посторонних (например, адвоката) неблагообразием, точнее даже сказать, безобразием своего облика. Он-то воистину и есть то злое «сладострастное насекомое», о котором говорит Митя как о карамазовском «первоначале»: «И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури рождает. Это — бури, потому что сладострастье буря, больше бури!» Но у Федора Павловича сладострастие доведено до высшей точки кипения: это не страсть, не любовь, это как бы стихия пола, где теряется предмет и объект, точнее, он безразличен. «Эх вы, ребята! Деточки, поросеночки вы маленькие, для меня... даже во всю мою жизнь не было безобраз-

ной женщины, вот мое правило! Можете вы это понять?.. По моему правилу, во всякой женщине можно найти чрезвычайно, черт возьми, интересное, чего ни у какой другой не найдешь,— только надобно уметь находить, вот где штука! Это талант! Для меня мовешек не существовало: уж одно то, что она женщина, уж это одно половина всего... да где вам это понять! Даже въельфильки, и в тех иногда отыщешь такое, что только диву дашься на прочих дураков, как это ей состариться дали и до сих пор не заметили!» — это он откровенничает перед *сыновьями*. В конце концов — он вызывает у Мити (возможно, и у читателя) вопрос: «Зачем живет такой человек!» В нем словно бы совершенно атрофировано отцовское чувство, по мысли Достоевского, являющееся началом цивилизации и нравственности (*«Митьку я раздавлю как таракана»*), зато гипертрофировано чувство похоти, сладострастия, то есть чисто природное начало.

Оценку-объяснение «карамазовщины» писатель вкладывает в уста Алеши: «Братья губят себя,— продолжал он,— отец тоже. И других губят вместе с собою. Тут «земляная карамазовская сила», как отец Паисий намедни выразился,— земляная и неистовая, необделанная... Даже носится ли дух божий вверху этой силы — и того не знаю». Для писателя карамазовская стихийность есть проявление в России донравственного, дохристианского, природно-языческого начала, того, без всяких нравственных ограничителей поведения, которое, на взгляд писателя, было тесно связано с крепостным правом. «Истинно славно, — разглагольствует Федор Павло-

вич,— что всегда есть и будут хамы да баре на свете, всегда тогда будет и такая поломоечка, и всегда ее господин, а ведь того только и надо для счастья жизни!» Для писателя-гуманиста такое отношение к женщине было высшим проявлением бездуховности и бесчеловечности. Антитезу этой бездуховности он хотел видеть в христианстве. А. В. Луначарский следующим образом характеризовал воззрения Достоевского: «И буди и буди»,— говорят у Достоевского вдохновенные монахи. Что буди? Буди то, что церковь со своей любовью и своим братством когда-то победит государство и основанное на частной собственности общество, что церковь когда-то построит какой-то особенный, почти неземной социализм, в основе которого будет находиться та соборность душ, которой Достоевский старается подменить когда-то сиявший ему, а потом отвергнутый им идеал социализма, который подсказали ему его друзья-петрашевцы¹. В этих словах сформулирован тот противоречивый утопический идеал писателя, отношением к которому он мерил своих героев. Исходя из этой мысли Луначарского, можно постараться представить себе, что же имел в виду писатель, говоря о губительности и антидуховности «карамазовщины», карамазовского начала, враждебного «любви», «братьству», «соборности душ».

Приведем отрывок из одного из кульминационных разговоров Ивана и Алеши (глава «Великий инквизитор»). Иван говорит о своей стихийной карамазовской жажде жизни, Алеша

¹ «Ф. М. Достоевский в русской критике», с. 425.

радуется этой воле к жизни у брата, однако после того, как Иван сформулировал свое тотальное неприятие «божьего мира» и неверие в выработанные человечеством нравственные идеалы и ценности, Алеша ужасается:

«— А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь?— горестно воскликнул Алеша.— С таким адом в груди и в голове разве это возможно?..

— Есть такая сила, что все выдержит!— с холодной уже усмешкой проговорил Иван.

— Какая сила?

— Карамазовская... сила низости карамазовской.

— Это потонуть в разврате, задавить душу в растлении, да, да?

— Пожалуй, и это... только до тридцати лет, может быть, и избегну, а там...»

Иван не договаривает, но читателю ясно, что ждет его, если не найдет он искомого идеала, либо, как он сам говорил, «кубок об пол», то есть самоубийство, либо путь отца, Федора Павловича Карамазова, путь безудержного и неуправляемого сладострастия, нравственного растления и распада. Достоевский настойчиво подводит читателя к мысли, что стихийная биологическая сила жизни, которой наделены все Карамазовы, их, так сказать, биологическая активность, непросвещенная никаким нравственным светом, не подчиненная никакому нравственному закону, оборачивается сладострастием как доминантой карамазовского характера, карамазовского *типа*, если угодно. Разумеется, в разных социальных условиях эта «жажда жизни» может иметь как положи-

тельную, так и отрицательную направленность. В условиях антагонистической структуры пореформенной России (время действия романа) эта жажда жизни ведет — через карамазовское сладострастие и «силу низости карамазовской» — к отрицанию гуманистического начала в человеке и в конечном счете к отрицанию жизни, как показывает писатель, ибо убийца Смердяков — сын и брат Карамазовых, а «смердяковщина», как мы постараемся подробнее пояснить эту мысль в следующей главе, есть прямое порождение «карамазовщины».

Таким образом, карамазовская сила жизни в определенных социальных условиях претворяется в «карамазовщину», образ, символизировавший, по мысли писателя, главную опасность для России в ее историческом развитии. «В карамазовщине,— замечает исследователь,— действительно сконцентрирована *сила низости*. Эта сила низости воплощает все дурное, отвратительное, бесчеловечное, что накопилось в русском крепостническом (да и всяком антагонистическом) обществе на протяжении его развития. Эгоизм и самодурство, деспотизм и развращенность, унижение человеческого достоинства во имя своих диких прихотей, скопость и жестокость, игнорирование человеческих прав и норм социального поведения — все это содержится в карамазовщине и особенно проявляется в поведении старика Федора Павловича. Низость карамазовская принимает тем более дикие, страшные, уродливые размеры, что всему карамазовскому семейству свойственна необыкновенная жажда жизни, удивительная способность к полноте жизни, которые обнаруживаются, особенно у старика

Карамазова, в форме преимущественно разнудзанной чувственности, безудержных страсти и чисто буржуазной жадности. Но эта же сила жизни проявляется и у братьев, Ивана и Дмитрия, в животном эгоизме, в индивидуализме, утверждении своей личности и удовлетворении своих желаний, как высшей цели бытия. «После меня — хоть потоп!» — это единственное мерило всего поведения представителей карамазовщины. Во имя этого можно покупать красоту и любовь женщины, бить людей, мучить детей, разрушать семейные устои, отцу идти против детей, брату против брата, мужу против жены, детям против родителей»¹.

Как мы уже говорили и как неоднократно отмечалось в нашем литературоведении, «земляная карамазовская сила», карамазовское начало рельефнее всего проявляется в образе Федора Павловича Карамазова, который и должен послужить в данном случае предметом нашего анализа для прояснения социально-психологического смысла «карамазовщины». Чтобы вернее понять это социально-психологическое и художественное наполнение образа старика Карамазова (который гораздо активнее всех остальных Карамазовых «губит» и «себя» и «других»), необходимо напомнить, что, начиная с первой книги романа, повествователь упорно именует Федора Павловича Карамазова *шутом*.

«Он был только злой шут, и больше ничего», — сообщается читателю в первой же главе. В качестве шута он изображен все время

¹ А. Белкин. Читая Достоевского и Чехова. М., «Художественная литература», 1973, с. 102—103.

кривляющимся, подхихикающим, глумящимся над нормально-нравственными человеческими чувствами и отношениями, все его выходки сопровождаются «безбрежным пьянством». Характерна его реакция на смерть первой жены: «Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: «Ныне отпущаёши», а по другим — плакал навзрыд как маленький ребенок, и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на все к нему отвращение». Хотя возможен был и тот, и другой вариант, но, читая дальше роман и видя нарастание внутренней разнузданности старика Карамазова, мы невольно склоняемся к первой версии, судя по которой он глумится над смертью человека, над семейными узами, кощунственно передразнивая евангельский рассказ о Симеоне Богоприимце. Сущность его шутовства раскрывается в келье старца Зосимы. Там он опять кощунствует, глумится, профанирует все, что составляет святыню для принимающего его хозяина, и среди прочих словесных выходок отчасти о себе проговаривается: «Я был у дворян приживальщиком и приживанием хлеб добывал. Я шут коренной, с рождения, все равно, ваше преподобие, что юродивый; не спорю, что и дух нечистый, может, во мне заключается, небольшого, впрочем, калибра, поважнее-то другую бы квартиру выбрал». Признание старика Карамазова заслуживает внимания.

В романе изображена кощунственная природа шутовства. «Соединяя шутовство и дьявольщину,— замечает В. Е. Ветловская,— Достоевский напоминает о давней, освященной

преданием традиции, признающей необходимость пietета и противящейся безбрежным посягательствам «насмешки»¹. Федор Павлович соединяет в рассказе о себе как бы три определения: «приживальщик», «шут» и «дух нечистый». Заметим, что сюжетным подтверждением этой связи служит явление Ивану черта в облике «приживальщика хорошего тона». Но сейчас нам существенно отметить связь шутовства с «силой зла»².

К изображению «шута» Достоевский обращался не один раз. Начиная, пожалуй, с до-стопамятного Фомы Опискина, «шута, приживальщика и прихлебателя» (3, 12) и шутовствующего Ежевикина из «Села Степанчикова» до паясничающих — Мармеладова в «Преступлении и наказании», Лебедева и генерала Иволгина в «Идиоте», Лебядкина в «Бесах» и, наконец, помещика Максимова и капитана Снегирева в «Братьях Карамазовых», Достоевский пристально вглядывается в этот человеческий *тип*, пытаясь разобраться в его социально-психологических корнях и особенностях. Шут у Достоевского — это всегда человек униженный (в прошлом или в настоящем), живущий из милости у чужих людей, зависимый и с подавляемым (но не всегда подавленным) чувством собственного человеческого достоинства. Однако в этом человеческом типе писатель различает как бы несколько разновидностей: страдающих, униженных (Мармеладов, Снегирев), холуиствующих (Лебедев, Ежеви-

¹ В. Е. Ветловская. Поэтика романа «Братья Карамазовы», с. 107.

² Характерно, что в романе «Бесы» злодей и «бес» Петенька Верховенский именуется «шутом» (10, 408).

кин, Лебядкин) и злых, в прошлом пресмыкавшихся, а ныне тиранов (Фома Фомич Опискин, старик Карамазов). О Фоме Фомиче Достоевский писал: «Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали — и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать; над ним ломались — и он сам стал над другими ломаться. Он был шутом и тотчас же ощутил потребность завести и своих шутов»¹ (3, 13). Как не раз отмечалось в отечественном литературоведении, «от Фомы Опискина тянутся нити... к ряду родственных характеров, вплоть до Федора Павловича Карамазова» (3, 504).

В старике Карамазове это злое шутовство достигает грандиозных размеров, размывая, уничтожая и оскорбляя все нравственные ценности, выработанные, по мысли Достоевского, человечеством на долгом пути своего исторического развития, те нормы человеческого общежития, которые служат обузданию природных, стихийных инстинктов человека. И для писателя его социальная приниженность в прошлом («приживанием хлеб добывал») нисколько не оправдывает его нынешнего тиранства и пренебрежения нормами морали. Более того, писатель пытается понять, до каких пределов может дойти получившая власть и возможность творить зло «низкая душа», отдавшись во власть первозданных инстинктов. Не случайно в образ шута именно с Федором Павловичем входит тема необузданного сладострастия, которое ведет его к злу, для Достоевского, «ду-

¹ Ср. слова рассказчика о старике Карамазове: «Явилась, например, наглая потребность в прежнем шуте — других в шуты рядить».

ху нечистому», и генетически связано с не введенной в рамки языческой чувственностью, культом пола, бесчеловечной сексуальностью, равнодушной к лицу, к конкретному человеку (Федору Павловичу все равно, кто перед ним, лишь бы это было существо женского пола; даже юродивая и грязная дурочка Лизавета Смердящая привлекает его, и от нее тоже у него есть сын).

Созданный Достоевским образ шута, сладо-страстника и злодея, как и всякое подлинное и глубокое художественное обобщение, открывал некоторые типологические черты проявления «зла» в антагонистическом обществе, начиная еще с далекого прошлого России. Не случайно и весьма знаменательно, что и Лев Толстой и Максим Горький находили сходство души старика Карамазова с «душой Ивана Грозного»¹. В царе-опричнике можно найти те же типологические черты движения от придавленности в прошлом (унижен и гоним в детстве боярами, как сам он любил повторять) до бесчеловечного тиранства, которое выливалось в скоморошьи, шутовские издевательства над обреченными жертвами, сопровождавшиеся пьянством и распутством («многих жен су-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, с. 147. А также см.: Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-та томах, т. 63. М., Гослитиздат, 1954, с. 223. Заметим, что душевное сходство с Иваном Грозным Н. К. Михайловский находил и в Фоме Опискине, персонаже, наиболее близком старику Карамазову: «Дайте Фоме Опискину внешнюю силу Ивана Грозного или Нерона, и он им не уступит ни на один волос, «удивит мир злодейством» («Ф. М. Достоевский в русской критике», с. 330—331).

пруг» — А. К. Толстой)¹. Таким образом, изображение шута-злодея, преступающего все нравственные препоны и потакающего всем своим прихотям, приобретало огромное нравственно-обличительное значение весьма широкого исторического масштаба.

Стоит отметить еще один актуальный момент нравственно-обличительного пафоса писателя в исследовании «карамазовской души». В противовес начинавшимся в определенных элитарных кругах уже в ту эпоху, в 70—80-е годы, разговорам о необходимости отдаваться на волю своим стихийным инстинктам Достоевский показал разрушительную опасность непросветленной природы человека, лишенной нравственных норм и мерок. Тема эта — об опасности непросветленной природы — поднимается во время беседы в келье старца как раз перед столкновением (пока еще словесным) двух сладострастников: Карамазова-отца и Мити. Мы имеем в виду слова Ивана (в передаче Миусова), «что такого закона природы: чтобы человек любил человечество — не существует вовсе, и что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственno потому, что люди веровали в свое бессмертие». На что старец Зосима

¹ «Затеянная Грозным опричнина,— пишет Д. С. Лихачев, — имела игровой, скоморохий характер. Опричнина организовывалась как своего рода антимонастырь с монашескими одеждами опричников как антиодеждами, с пьянством как антипостом, со смеховым богослужением, со смеховым чтением самим Грозным отцов церкви о воздержании и посте во время трапез-orgiaj, со смеховыми разговорами о законе и законности во время пыток и т. д.» (Д. С. Лихачев, А. М. Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., «Наука», 1976, с. 61).

замечает Ивану: «Блаженны вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!» Старец не уверен, что сам Иван сумеет обуздать свою природную гордыню, свое высокомерие, ведущее к неуважению других, и потому несчастен, что сознает свое бессилие в борьбе с собой, свое глубоко запрятанное нежелание придерживаться выдвинутых им самим же моральных норм. Зато в «старом шуте», старике Карамазове, эта «земляная» природная сила, лишенная нравственного регулятора, проявляется безо всяких терзаний и сомнений в своем праве ради удовлетворения сладострастия творить любое зло. Имея власть (деньги, около 100 тысяч), он позволяет себе вполне распоясаться, предоставляя своей натуре полную свободу. И вот рушатся не только общежительные, но и кровнородственные связи: в результате сын хочет убить отца, отец уничтожить сына.

При этом весьма важно отметить для прояснения позиции писателя, что «земляная» карамазовская стихия сладострастия и бездуховного отношения к жизни, доведенная в старике Карамазове до утверждения ее как жизненной позиции, казалась Достоевскому тем опасней, что перекликалась с подобными тенденциями и в народе (с тем, что Достоевский называл «бытовой стороной» народной жизни); характерно, что Федор Павлович эти тенденции ищет и находит: «В Мокром я проездом спрашиваю старика, а он мне: «Мы оченно, говорит, любим пуще всего девок по приговору пороть и пороть даем всё парням. После эту же, которую ноне порол, завтра парень в невесты берет, так что оно самим девкам, говорит, у нас повадно». Каковы маркизы де Сады, а?» И этим словам

его читатель не может не верить, вспоминая Митину гульбу в Мокром с участием мокринских девок и мужиков.

В отличие от консервативно настроенных мыслителей, видевших в крестьянской семейной жизни идеал христианской добродетели¹, суровый реалист Достоевский был в этом вопросе близок своему старому другу Ап. Григорьеву, иронизировавшему над представлениями об идеально-христианской нравственности народных браков в условиях крепостничества, а также Пушкину, полагавшему, что «несчастие жизни семейственной есть отличительная черта во нравах русского народа»². Как раз в рассуждениях Пушкина о русской семейной жизни приводится эпизод, высветляющий для нас как трагическую основу рассказа «старого шута» о порке девок в Мокром, так и причину народного равнодушия к нравственной стороне семейной жизни — многовековое рабство народа: «Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж? «По страсти, — отвечала старуха, — я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь». — Таковые страсти обыкновенны. Неволя браков давнее зло»³. Отсутствие любви, бездуховность семейной жизни возникают как результат по-

¹ В России, писал, скажем, А. С. Хомяков, «твёрдость семейных уз и верность преданию — подают всем народам утешительный пример и великий урок» (А. С. Хомяков. Полн. собр. соч., т. I. М., 1900, с. 242).

² А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., в 10-ти томах, т. 7. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, с. 287.

³ Там же, т. 7, с. 287—288. Ср. в романе исповедь «верующей бабы», выданной замуж насилию и, по-видимому, отравившей нелюбимого старого мужа.

давления одним человеком другого, насилия, укрепившегося в России, как был убежден писатель, на основе крепостного права («Нравственность народа ужасна, — писал Достоевский. — Вот плоды крепостного состояния. *Нигилисты в народе...* Разгул и масленица после крепостного состояния». — 20, 191), к которому он относился как к явлению антихристианскому (19, 66). В результате крепостничества и наступающего капитализма и утверждается та бытовая сторона народной жизни, та «наружная, наносная кора» (4, 122), которая, по мысли Достоевского, скрывает идеал народный, «народную правду», противоречит им. Именно тут проглядывают те «народные черты «карамазовщины»¹, увиденные и современниками. И опасность, по мысли писателя, состоит в том, чтобы народ не принял «существующего за свой идеал» (5, 70). Раствленный же «злой шут» старик Карамазов самим фактом своего существования, возведением в некую норму своего образа жизни, имеющейся у него возможностью посредством своего богатства развращать людей (стремясь обратить их в свое подобие, в приживальщиков вроде помешника Максимова), пробуждает и укрепляет в народе черты наплевательства на честь, нравственность, достоинство. Еще в «Дневнике писателя» Достоевский с горечью замечал: «Носится как бы какой-то дурман повсеместно, какой-то зуд разврата. В народе началось какое-то неслыханное извращение идей с повсеместным поклонением материализму. Мате-

¹ «Русские писатели после Гоголя. Чтения, речи и статьи Ореста Миллера», т. I, с. 242.

риализмом я называю, в данном случае, преклонение народа перед деньгами, пред властью золотого мешка. В народ как бы вдруг прорвалась мысль, что мешок теперь все, заключает в себе всякую силу, а что все, о чем говорили ему и чему учили его доселе отцы, — все вздор. Беда, если он укрепится в таких мыслях; как ему и не мыслить так?.. Народ видит и дивится такому могуществу: «Что хотят, то и делают» — и поневоле начинает сомневаться: «Вот она где, значит, настоящая сила, вот она где всегда сидела; стань богат, и все твое, и все можешь». Развратительнее этой мысли не может быть никакой другой. А она носится и проникает все мало-помалу» (22, 30).

Очевидно, чтобы сегодня понять, как весьма серьезную, проблему этой социально-психологической подосновы «карамазовщины», надо вспомнить, что, по мысли Достоевского, в середине XIX столетия эта проблема актуализировалась, ибо следом за крепостничеством, утвердившим «карамазовщину», встал капитализм с его пренебрежением к нравственности, опорой на бездуховно-материальное и непрочувствленное начало в человеке, капитализм, который, как представлялось писателю, явился катализатором всех разрушительных тенденций русской культуры. «Основное зерно социально-исторического мировоззрения Достоевского — его критическое отношение к буржуазным порядкам и в то же время признание их «упадком», «регressом»¹, — справедливо замечает Г. М. Фридлендер.

¹ Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. М.—Л., «Наука», 1964, с. 19.

В пореформенной России, писал Достоевский, «мрачные нравственные стороны прежнего порядка — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество — не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились» (21, 96—97). И действительно, хотя капитализм в России нес прогрессивные тенденции по сравнению с крепостническими стеснениями прошлого, формы его развития были уродливы, дики и варварски безобразны, а следы крепостного права виднелись во всех проявлениях хозяйственной, политической и духовной жизни страны. Одним из самых острых и ярких критиков российского капитализма и его последствий стал Достоевский. Сильные стороны этой критики и утопичность решений писателя, проявившиеся в романе «Братья Карамазовы», мы и постараемся дальше показать.

* * *

Свои представления о разрушительной силе капитализма Достоевский воплотил в образе «старого шута» и «сладострастника». В первой же главе романа Достоевский поясняет, кто таков был Федор Павлович Карамазов «по социальному своему положению». В городке его называли «помещиком», «хотя он всю жизнь совсем почти не жил в своем поместье», прибавляет рассказчик, само слово «помещик» ставя в кавычки. И действительно, Карамазов совсем уже не помещик. Судьба его, хоть в своем роде и совершенно классическая, не похожа на известные нам по литературе судьбы русских помещиков. Он «начал почти что ни с

чем», «норовил в приживальщики, а между тем в момент кончины его у него оказалось до ста тысяч рублей чистыми деньгами». Существенно вместе с тем отметить дворянское происхождение старика Карамазова. Этой деталью, да и, как мы видели, многими репликами Федора Павловича как бы подчеркивается укорененность русского капитализма в крепостническом прошлом.

Но уже способы и методы накопления капитала у родоначальника Карамазовых явно не дворянские, не помещичьи. Правда, он довольно-таки выгодно женился. Жена его оказалась благородным и взбалмошным существом, и Федор Павлович «подтибрал у нее тогда же, разом, все ее денежки, до двадцати пяти тысяч». Однако деньги эти заложили только основу его богатства. За короткий промежуток времени он «развил в себе особенное уменье сколачивать и выколачивать деньги». «Вскорости он стал основателем по уезду многих новых кабаков. Видно было, что у него есть, может быть, тысяч до ста или разве немногим только менее. Многие из городских и из уездных обитателей тотчас же ему задолжали, под вернейшие залоги разумеется». Но и ростовщичество, и продажа «зелена вина» для Достоевского всегда символизировали занятия собственно капиталистические, враждебные народу, ибо пробуждали в нем и использовали самые скверные пороки, с которыми всегда боролась русская литература. Так, от пьянства, которое казалось Достоевскому одним из главных бичей капитализирующейся России, «иссякает народная сила, — писал он, — глохнет источник будущих богатств, бед-

неет ум и развитие, — и что вынесут в уме и сердце своем современные дети народа, взросшие в скверне отцов своих? Загорелось село и в селе церковь, вышел целовальник и крикнул народу, что если бросят отстаивать церковь, а отстоят кабак, то выкатит народу бочку. Церковь сгорела, а кабак отстояли» (22, 29). Для Достоевского — эпизод символический: происходит как бы отказ народа от своих, как понимал их писатель, идеалов, и даже не ради материального благополучия, а ради чего-то антижизненного, враждебного нормальному и тем более нравственному развитию человека.

Какие же черты характеризуют образ Федора Павловича Карамазова?

Прежде всего старик Карамазов — это «бессемейник», человек, разрушивший обе свои семьи, забросивший своих детей, предающийся разгулу и разврату, занятый только ублажением своего Я. После совершенолетия старшего сына Мити отец поступил с ним как с коммерческим противником, обобрав его до нитки. У детей от второго брака состояния не было, денег на их воспитание он не давал (как, впрочем, и на воспитание старшего), жили они из милости по чужим людям, но старик Карамазов «всю жизнь боялся, что и сыновья, Иван и Алексей, тоже когда-нибудь придут да и попросят дёнерг».

Вместо капиталиста, каким он предстает в западном романе (например, в романах Бальзака, хорошо Достоевскому известных), какого-нибудь Нусингена, дю Тийе или Тайфера, по сути своей настоящих преступников, разоривших и погубивших не одну семью, строго

коммерчески строящих отношения с женами и детьми, но внешне всегда благопристойных, с вкрадчивыми и любезными манерами, мы видим сладострастника, дебошира и распутника, который, разрушив свою семью, «дом свой обратил в развратный вертеп», но ничуть не стеснялся своего поведения, а, напротив, афишировал его, словно бы даже хвастался. Иными словами, буржуазная ломка традиционных ценностей (и прежде всего семьи) происходит в России, по мнению Достоевского, с «карамазовским безудержем», в котором как в природной стихии понятия добра и зла не то чтобы отвергнуты, а словно вовсе еще и не родились, не существуют. «Капитализм в «Братьях Карамазовых», — по справедливому наблюдению исследователя, — показан в его чисто разрушительной стихии»¹. В этой «разнуданности» русского капитализма коренилась и его слабость. Если в Западной Европе капитализм развивался на почве, пронизанной принципом индивидуализма и частной собственности, то в России он попадал на почву общинной структуры крестьянского хозяйства². В России поэтому все старые формы общежития надо было разрушить для утверждения новых форм жизни, которые, естественно, были весьма дале-

¹ Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. М., «Наука», 1967, с. 241.

² Оценивая перспективы развития капитализма в России, Маркс писал: «В этом, совершающемся на Западе процессе дело идет, таким образом, о превращении одной формы частной собственности в другую форму частной собственности. У русских же крестьян пришлось бы, наоборот, превратить их общую собственность в частную собственность» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 251).

ки от стабильности и традиционности западного образца.

Далее. Федор Павлович — антиклерикал (его рассказы о «монастырских женах», о «Дидероте-философе») и атеист. Вспомним его беседу о существовании бога с сыновьями Иваном и Алешей.

Он обращается к Ивану:

«А все-таки говори: есть бог или нет? Только серьезно! Мне надо теперь серьезно.

— Нет, нету бога.

— Алешка, есть бог?

— Есть бог.

— Иван, а бессмертие есть, ну там какое-нибудь, ну хоть маленькое, малюсенькое?

— Нет и бессмертия.

Никакого?

Никакого.

— То есть совершеннейший нуль или нечто?

Может быть, нечто какое-нибудь есть? Все же ведь не ничто!

— Совершенный нуль.

— Алешка, есть бессмертие?

— Есть.

— А бог и бессмертие?

— И бог, и бессмертие. В боге и бессмертие.

— Гм. Вероятнее, что прав Иван».

Вряд ли старика Карамазова убедил Иван. Во время разговора он словно бы, слушая голоса двух сыновей, прислушивался к собственному голосу, и просто-напросто ориентировал его среди других голосов: иными словами, выбрал собственный голос. Более того, Иван существованием бога мучится и будет мучиться, а для Федора Павловича вопрос

этот решен окончательно. Хотя в корыстных целях бог для него приемлем. На его гаерское по форме, но серьезное по смыслу требование «упразднить» религию Иван ему как-то замечает, что уничтожение бога и религии ведет к уничтожению привилегий:

«Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят, а потом... упразднят.

— Ба! А ведь, пожалуй, ты прав. Ах я, ослица, — вскинулся вдруг Федор Павлович, слегка ударив себя по лбу. — Ну, так пусть стоит твой монастырек, Алешка, коли так. А мы, умные люди, будем в тепле сидеть да коньячком пользоваться».

Но такое корыстное принятие бога и религии для Достоевского хуже богоборческого бунта Ивана. Корысть разрушает все идеалы, воспитывая *равнодушие*. Но это равнодушие чревато гибельными последствиями, как показывает писатель на судьбе самого Федора Павловича (его убийца — корыстный и равнодушный к идеалам Смердяков).

В результате наступает «удединение», метафизически безысходное одиночество. Удивительно, как емко и жутко передана всего несколькими строками картина этого безысходного одиночества, как сквозь бытовое одиночество показывает писатель прямо-таки космическую «оставленность», «забытость», «одиночество» старика Карамазова. Живет он один в целом доме (бытовая деталь, важная, кстати, для дальнейшего уголовного сюжета), слуги на ночь уходят во флигель, так что общество ему составляют ночью *крысы* («Все же не так скучно по вечерам, когда остаешься один»), — гово-

рил Федор Павлович), нечистые, отвратительные существа, своеобразная и жуткая символика глубочайшего духовного подполья. И дальше тема одиночества, отсутствия «верного человека», кроме разве слуги Григория, поднимается до грандиозного обобщения: «Бывали высшие случаи, и даже очень тонкие и сложные, когда Федор Павлович и сам бы не в состоянии, пожалуй, был определить ту необычайную потребность в верном и близком человеке, которую он моментально и непостижимо вдруг иногда начинал ощущать в себе. Это были почти болезненные случаи: развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое, Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз, пьяными минутами, духовный страх и нравственное сотрясение, почти, так сказать, даже физически отзывающееся в душе его». И в такие-то минуты рядом никого, кроме слуги, который тут и не по любви, а по, возможно, превратно понятому долгу.

Таким образом, уточняется и обогащается понятие «карамазовщины», карамазовского сладострастия, еще явственнее проявляются его социальные черты.

Разумеется, Федор Павлович Карамазов не единственный «хозяин жизни», появляющийся в романе. Тут и купец Самсонов, «этот старый развратитель» Грушеньки, живущий в «мрачном, очень обширном, двухэтажном» доме и, как Федор Павлович, живущий весьма одиноко: «И дети, и приказчики теснились в своих помещениях, но верх дома занимал старик один и не пускал к себе жить даже дочь, ухаживавшую за ним». И купчишка Горсткин, по прозвищу Лягавый, беспробудный пьяница (тоже,

кстати, общая черта с Федором Павловичем). И семинарист-карьерист Ракитин, для образа которого, по справедливому замечанию Н. М. Чиркова, «характерна эта неотделимая от развивающегося капитализма спекуляция и торгащийся дух, перенесенные неизбежно и в идеологическую сферу. Предметом спекуляции и купли-продажи являются при этом самые разнообразные и просто исключающие друг друга идеологии от православия до социализма»¹. И в этой корыстной беспринципности Ракитина опять звучит тема старика Карамазова с его беспринципным и корыстным отношением к духовным ценностям. И, наконец, хозяин постоянного двора в Мокром — Трифон Борисович, классический образ поднимающегося кулака: «Половина с лишком мужиков была у него в когтях, все были ему должны кругом. Он арендовал у помещиков землю и сам покупал, а обрабатывали ему мужики эту землю за долг, из которого никогда не могли выйти». И у Федора Павловича многие городские обитатели были в долгу.

Надо при этом отметить, что и Лягавый, и Трифон Борисович, да, очевидно, и купец Самсонов — это все выходцы из народа. Их образы как бы подтверждают слова старца Зосимы: «Боже, кто говорит, и в народе грех. А пламень растления умножается даже видимо, ежечасно, сверху идет. Наступает и в народе уединение: начинаются кулаки и мироеды... Народ загноился от пьянства и не может уже отстать от него. А сколько жестокости к семье, к жене, к детям даже; от пьянства все».

¹ Н. М. Чирков. О стиле Достоевского, с. 244.

У Достоевского показано, что влияние капитализма на крестьянскую среду в целом совпадает, как мы уже отмечали, с антнравственным элементом народной жизни. Мы имеем в виду разгул Мити в Мокром, когда по требованию кулака Трифона Борисовича, но и с охотой в общем-то, мужики и девки собираются на постоянный двор и начинают пить, петь и плясать. Вот как эта сцена дана в восприятии «благородного мальчика» Калганова: «Сильно обескуражили его под конец и песни девок, начинавшие переходить, постепенно с попойкой, в нечто слишком уж скромное и разнузданное. Да и пляски их тоже: две девки переоделись в медведей, а Степанида, бойкая девка с палкой в руке, представляя вожака, стала их «показывать»... Медведи наконец повалились на пол как-то совсем уж неприлично, при громком хохоте набравшейся не в прорез всякой публики баб и мужиков». Смотря на эти пляски, Калганов замечает мимоходом: «Это у них весенние ширы, когда они солнце берегут во всю летнюю ночь». Но на эту древнюю основу накладывается современность. Девки затягивают «новую» песенку с бойким плясовым напевом о том, кто им больше по нраву. Отвергаются представители самых разных социальных слоев, но принимается купчик, потому что «купчик будет торговать, а я буду царевать».

Символика этой сцены очевидна. Сладострастный карамазовский пьяный безудерж словно окутал Россию. Размышляя о состоянии русского общества, Достоевский еще в набросках предисловия к роману «Подросток» с горечью писал: «Нет оснований нашему обществу, не

выжито правил, потому что и жизни не было. Колossalное потрясение,— и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно» (16, 329). Эти свои размышления писатель художественно воплотил в образе «карамазовщины», страшном кошмаре России, чреватом нарастающей бездуховностью и антигуманностью. Используя социальный аспект понятия «карамазовщина» спустя тридцать лет после выхода романа и говоря о народном пьянстве, Горький замечал: «Не здесь ли один из источников все растущего хулиганства, которое — в существе своем — та же карамазовщина?»¹

Что же предлагал Достоевский как антитезу «карамазовщине»? Для ответа на этот вопрос надо обратиться к художественной структуре романа, к системе созданных писателем образов. Это позволит точнее представить и систему взаимоотношения идей и проблем в романе. Ведь роман не об отце Карамазове, а о братьях Карамазовых, к тому же, как мы уже отметили, идеологах, причем бескорыстных идеологах, подтверждающих свое понимание жизни своей судьбой. Очевидно, одна из важнейших проблем, стоящих перед ними,— это борьба с «карамазовщиной», не случайно все они мучитель но выясняют свое отношение к отцу. Но тут читатель должен вспомнить, что Достоевский настойчиво подчеркивает почти на протяжении всего романа присутствие в той или иной степени «карамазовского микроба» в душе каждого из братьев и, очевидно, делает это не случай-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 149.

но. Как можно догадаться, поэтическая мысль этого настойчивого повторения в том, что каждому из героев прежде всего необходимо преодолеть «карамазовщину» в самом себе, найти себя в себе, найти свою личность, нравственную ее основу. Здесь есть прямая перекличка с проблемой соотношения народных идеалов и бытовой стороны народной жизни, поставленной Достоевским. Народу, считал Достоевский, нужно помочь осознать свою собственную, «народную правду» и тем самым избавить его от «наружной коры» «карамазовщины» так, чтобы народные идеалы определяли и эмпирическую сторону народной жизни. А поскольку писатель полагал, что задача интеллигенции заключается в том, чтобы стать защитницей высших идеалов народа, то преодоление «карамазовщины» в себе является, по мысли писателя, необходимым условием обращения к «народной правде» и преодоления «карамазовской стихии» в народе. Как и насколько убедительно и последовательно это «необходимое условие» было претворено пластически, в образах романа, в художественном «сцеплении» идей и картин, — об этом и пойдет речь в следующих главах.

Глава III

«С УМНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ПОГОВОРИТЬ ЛЮБОПЫТНО»

Каким же образом герои романа преодолевают или пытаются преодолеть «карамазовщину»? Начнем наше рассмотрение с образа Ива-

на Карамазова, одного из самых сложных в романе. «Иван — загадка», — говорит Алеша. И мы не можем с ним не согласиться, потому что, начиная с «рокового приезда» героя в городок, «послужившего началом ко стольким последствиям», как сообщает повествователь, и до его последнего, «рокового», выступления на суде, и герои, и тем более читатели разгадывают Ивана.

Иван, как кажется, острее прочих чувствует ненависть к «карамазовщине», воплощением которой являются для него отец и брат Митя: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» Однако принимается ли это решение писателем? И можно ли утверждать, что желание Ивана смертью отца избыть скверну «карамазовщины» есть его действительная и окончательная позиция?

Дело в том, что Иван — загадка не только для других, но и для самого себя. Он никак не может самоопределиться, и отсюда его постоянные колебания, смятение, отсутствие четкого выбора жизненной позиции. В келье старца Зосимы (на визите к которому настоял Иван и с которым разговаривал «скромно и сдержанно, с видимою предупредительностью») Иван излагает впервые для читателя, пока еще в сжатом виде, свое кредо, и словно ждет от старца совета и оценки как своей идеи, так и себя самого. И вот старец по поводу его идеи, что если нет бога и бессмертия, то все позволено, вдруг говорит Ивану, что эту идею он придумал «от отчаяния»: «В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо настоятельно требует разрешения...

— А может ли быть он во мне решен? Ре-

шен в сторону положительную? — продолжал странно спрашивать Иван Федорович, все с какою-то необъяснимою улыбкой смотря на старца.

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его». Очевидно, точка зрения старца совпала с точкой зрения о себе Ивана, потому что после этих слов он «вдруг встал со стула, подошел к нему, принял его благословение и, поцеловав его руку, вернулся молча на свое место. Вид его был тверд и серьезен».

Какая же внутренняя борьба терзает Ивана? В главах «Братья знакомятся», «Бунт» и «Великий инквизитор» писатель предоставляет Ивану возможность развернуть свое миropонимание.

Иван начинает свою исповедь с признания, что в основе его существа лежит стихийная, нерассуждающая «карамазовская» жажда жизни, преодолевающая все человеческие срывы и разочарования, даже отчаяние, даже ощущение, что весь мир — это «беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос». Это черта, как говорит сам Иван, «отчасти карамазовская», и этой жаждой жизни он напоминает отца, однако у Ивана жажда жизни выступает как осознанная сила, и мы начинаем понимать, что в «карамазовской» стихийности содержится невероятной энергии жизнетворческая мощь, только не ограниченная в формы и не направленная в позитивную сторону.

«Рад я ужасно за то, что тебе так жить хочется, — воскликнул Алеша. — Я думаю, что

все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.

— Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?

— Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму. Вот что мне давно уже мерещится. Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине, и ты спасен».

В отличие от старика Карамазова Иван этот смысл ищет, он не может примириться с мировой дисгармонией: «Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его». Однако мир столь жесток, а человеческие страдания столь неисчислимы, мучительны и безысходны (особенно несправедливы, сердце-раздирающи страдания детей), что герой Достоевского требует отмщения и возмездия. И это отмщение он отказывается уступить богу, говорящему: «Мне отмщение, и аз воздам»; Иван перефразирует это высказывание, обличивая его на себя: «Мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя. И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь, уже на земле, и чтоб я его сам увидал». Бог, по мысли Ивана, не может, не имеет права найти оправдание человеческим страданиям. Весь комплекс идей Ивана формулирован им в афоризме, которым он начал разговор с Алешей: «Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять». Поэтому всю полноту ответственности за этот

мир, раз бог не сумел его устроить на гуманных началах, Иван принимает на себя. Но может ли человек — один — взять на себя такую ответственность? Не означает ли на самом деле такой самовластный индивидуализм отказ от реальной — человеческой — ответственности за свои жизненные поступки? Это один из важнейших вопросов, поставленных в романе.

Богоборческий пафос Ивана производил уже на современников, даже в целом не принимавших романа, весьма сильное впечатление. Образ Ивана Карамазова ставили в ряд таких образов мировой культуры, как Иов, Люцифер, байроновские Каин и Манфред, лермонтовский Демон. В своей поэме «Великий инквизитор» Иван утверждает бессилие Христа (проставившего людям свободу выбора) исправить людей и преодолеть их разобщенность: «У тебя лишь избранники, а мы успокоим всех», — говорит Христу инквизитор. Поэтому Иван хочет принять путь насильтственного уничтожения мирового зла ради хотя бы того стадно-казарменного счастья людей, изображенного им в поэме, если по-другому невозможно, как ему кажется, добиться единения человечества. И хотя Достоевскому чужды выдвигаемые Иваном идеи, он дает высказаться своему герою в полную силу, чтобы всерьез проверить идею самовластного человеческого индивидуализма.

Но завершен ли этим самовысказыванием, самопризнанием образ Ивана? Ведь перед нами все же герой романа, а не мыслитель со своей самостоятельной концепцией, и его судьба находит свое разрешение в дальнейшем движении

сюжета, в поэтическом сцеплении с другими образами романа. Только в этой сложной художественной системе возможно понять и оценить мировоззрение и жизненную позицию Ивана Карамазова.

* * *

В отличие от великого инквизитора, фанатика своей идеи, Иван лишь автор поэмы, эту идею художественно анализирующий. Сам он еще не определился, «ему надо мысль разрешить», но он ее еще не разрешил. Эта неопределенность его жизненной позиции и провоцирует на преступление его двойника (Смердякова), паразитирующего на внутренней борьбе Ивана. Не случайно, что у великого инквизитора двойников нет. Он сам лучший истолкователь выстраданного им мировоззрения. «Истолкователем» мировоззрения Ивана пытается стать его двойник. В столкновении Ивана со Смердяковым и проясняется смысл идеи «все позволено». Проясняется также, возможно ли на этом пути преодоление «карамазовщины» и в каком отношении находится Иван к высказываемой им идее.

В раннем своем романе «Двойник» Достоевский впервые попытался изобразить ситуацию, когда некоторые, причем самые худшие желания и чувства героя, могут от него отдельиться и зажить вполне самостоятельной жизнью. Сам Достоевский считал, что двойничество — одна из важнейших его художественных идей, с которой, однако, он в молодости не справился. В частности, трудно было

понять, содержатся ли те скверные чувства, подхваченные двойником, в самой основе нравственной структуры героя, или являются для него чем-то наносным, внешним. При этом существенно понять, оказывается ли двойник персонажем второго плана или его роль достаточно значительна. Безусловно, двойник, как правило, одномернее, однозначнее, но из этого вовсе не следует, что он полностью подчинен главному герою, его воле и служит его целям, ситуация эта далеко не простая. Так, в «Двойнике» Голядкин-младший оказывался решительнее, находчивее, подлее и в конце концов затирал Голядкина-старшего, который сохранил еще элементы порядочности, что и мешало его преуспеянию. Но в этом романе двойник был в полном смысле двойником, повторяя не только облик, но даже фамилию, имя и отчество героя. В «Братьях Карамазовых» дело обстоит сложнее: но и тут двойник кровно связан с героем, а также с некоторыми его неосознаваемыми им самим желаниями¹, однако связан не прямолинейно, не «лобово», что и создает известные трудности в осмыслении их взаимоотношений.

Каково же здесь социально-философское и художественное решение проблемы двойничества? Начнем с образа «двойника».

Смердяков впервые упоминается в словах Мити, по его вине опоздавшего на семейный

¹ Смердяков, замечает М. Бахтин, «владеет постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть» (М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 427).

сбор у старца: «Слуга Смердяков, посланный батюшкою, на настойчивый мой вопрос о времени, ответил мне два раза самым решительным тоном, что назначено в час». Затем автор упоминает о рождении Смердякова в главе II третьей книги романа, да и то только в связи с самым грязным поступком Федора Павловича. О самом же Смердякове никаких подробностей пока рассказчик не сообщает, уповая, что о нем «как-нибудь сойдет само собою в дальнейшем течении повести». И лишь в VI главе этой же книги повествователь наконец рассказывает о Смердякове. Фигура вроде бы второстепенная. И тем не менее в какой-то момент все наше внимание сосредоточивается на нем. Во время его разговоров с Иваном... Но теперь Смердяков уже сам отвоевывает себе второстепенную роль. Он заявляет Ивану: «Я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил». Он с такой настойчивостью отказывается от первой роли, которая влечет за собой ответственность, что стоит в нем разобраться.

Разрушительные и центробежные силы существуют в народе. Это Достоевский знал, об этом писал. Вспомним сцены в Мокром, вспомним Федьку-каторжного из «Бесов» — тип разбойника, на которого возлагали надежды бакунисты, или персонажей «Мертвого дома». Еще один, считал Достоевский, характерный народный тип — «созерцатель»; он «вдруг, накопив впечатлений за многие годы, бросит все и уйдет в Иерусалим, скитаться и спасаться, а может, и село родное вдруг спалит, а может быть, случится и то, и другое вместе.

Созерцателей в народе довольно. Вот одним из таких созерцателей был наверно и Смердяков».

По психологическому складу своему Смердяков принадлежал к подобного типа созерцателям. Но по социальному своему положению и духовному настрою, как это изображает Достоевский, Смердяков не мужик, не крестьянин, он — лакей. Лакейство, по Достоевскому, оказалось очень тесно связанным с самой сутью буржуазного духа. Уже в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он писал: «Лакейство въедается в натуру буржуа все более и более» (5, 82). Угодливость Трифона Борисовича, шутовство старика Карамазова, двурушное торгашество Ракитина — все это явления одного порядка. Лакейство ведь и заключается в духовной бесхребетности, в отсутствии внутреннего нравственного стержня, при удивительном умении соблюдать свои материальные интересы. Генетически лакей есть в России порождение крепостнической эпохи, иными словами человек, от народа оторванный, состоящий при барине, но барину не ровня, то есть занимающий в сущности межеумочное и унизительное положение. В пореформенную эпоху это явление получает, по мысли Достоевского, расширительное значение. Буржуазия порождает массу так называемых «полуобразованных», оторвавшихся от народа («Может ли русский мужик против образованного человека чувство иметь? По необразованности своей он никакого чувства не может иметь... Я всю Россию ненавижу, Марья Кондратьевна», — хвалится Смердяков) и вместе с тем не поднявшихся до высших духовных запросов, которые в конечном

счете, как считал Достоевский, неминуемо совпадают с «народной правдой» (так тот же Смердяков отвергает Гоголя: «Про неправду все написано»). Можно провести линию, на которой окажется целый ряд самых неприятных автору героев, подпадающих под понятие «лакей», — начиная от Федора Павловича и кончая чертом. «Лакей» есть для Достоевского символическое воплощение зла России. Характерно, что Смердяков, незаконный сын Федора Павловича, больше похож на него, чем другие дети. Старик Карамазов отирается от него, не признается в отцовстве, но тем не менее, подозревая и недолюбливая своих законных, «почему-то даже и любил его, хотя малый и на него глядел так же косо, как и на других, и все молчал». И именно Смердяков тянет семейную традицию имен (сравните: Федор Павлович и Павел Федорович), продолжая лакейскую линию отца. Ведь Федор Павлович в молодости своей был приживальщиком, то есть тем же лакеем. И Смердяков, как и старший Карамазов, мечтает о собственном капитальчике.

Однако между ними есть и существенная разница. Если для Федора Павловича лакейство — одна из граней его облика, то для Смердякова это понятие выступает как определяющая, стержневая характеристика личности. «Это лакей и хам», — бросает Иван о Смердякове, и тот чувствует, что в данном случае «лакей» не только наименование должности, что это слово определяет как-то его самого, его личность: «А они про меня отнеслись, что я вонючий лакей». У него было, как и у остальных Карамазовых, чувство своей избранности

и превосходства над миром: «Он был страшно нелюдим и молчалив. Не то чтобы дик или чего-нибудь стыдился, нет, характером он был, напротив, надменен и как будто всех презирал». Однако чувство ущемленности в своих правах проводит меж ним и братьями резкую грань: «Я бы не то еще мог-с, я бы и не то еще знал-с, если бы не жребий мой с самого моего сыздетства». При всем своем «уединении» старик Карамазов иногда испытывал потребность в «верном человеке», Смердяков же никакой даже потребности в контакте с «другим» не испытывал, «был нелюдим, — сообщает повествователь, — и ни в чьем обществе не ощущал ни малейшей надобности». Здесь-то и проходит самая резкая грань, ибо одинокость, изоляцию Смердякова от мира Достоевский доводит до символа. После возвращения Смердякова из Москвы, где он учился кулинарному делу, он «вдруг как-то необычайно постарел, совсем даже несоразмерно с возрастом сморщился, пожелтел, стал походить на скопца... женский пол он... презирал ...держал себя с ним степенно, почти недоступно». Напрасно Федор Павлович спрашивал: «Хочешь женю?.. Но Смердяков на эти речи только бледнел от досады, но ничего не отвечал». И если «карамазовщина», в частности сам старик Карамазов, заключает в себе, несмотря на жестокость и бездуховность сладострастия, стихийное, почти природное жизнетворческое начало, которое, как надеялся писатель, можно будет нравственно когда-нибудь облагородить, то Смердяков выглядит на этом фоне карамазовского сладостраствия символически бесплодным.

Но писатель настаивает на том, что «смердяковщина» есть порождение «карамазовщины» и ее новая ипостась. Смердяков неразрывно связан с Карамазовыми, достаточно откровенный намек на это содержится в словах Ракитина, символического значения которых он сам не осознает, но которые подтверждаются всем ходом романа. Говоря о поклоне старца Зосимы Мите Ракитин замечает: «Помоему, старик действительно прозорлив: уголовщину пронюхал. Смердит у вас». Фамилия с характерным значением дурного запаха — Смердяков, слова о нем Ивана «вонючий лакей», в свою очередь, подчеркнуто тщательный уход Смердякова за своим туалетом (словно чтобы перестать «пахнуть»), невольно наводят по ассоциации на мысль о запахе разложения (ведь старец «пронюхал»), исходящем от «семейки» Карамазовых. Смердяков — закономерное порождение карамазовского сладострастия.

Но если Карамазовы все время на виду, то Смердяков все время в тени. «Безобразничает» старик Карамазов, «кутит» и скандалит по трактирам Митя, потрясает общество своими теориями Иван и удивляет всех своим послушничеством Алеша, а Смердяков при этом ни в чем предосудительном не замечен, даже напротив, все его отрицательные качества, известные в городе, как бы служат ему в оправдание и на пользу. Читатель, например, твердо знает, что Смердяков трус, безбожник, всегда готовый любого предать из страха за свою шкуру. Но поразительно, что и сам Смердяков это не скрывает, напротив, всем рассказывает, даже прокурору. Так что и на суде проку-

рор как само собой разумеющееся о нем говорит: «В этом качестве домашнего соглядатая он изменяет своему барину, сообщает подсудимому и о существовании пакета с деньгами, и про знаки, по которым можно проникнуть к барину». И все это, де, из страха перед Митенькой, который грозил ему смертью. И это вроде бы и вправду так. Но вместе с тем читатель знает, что Смердяков рассказывает правду с тем, чтобы ее скрыть. Все видят его истинное лицо труса и подлеца, и это оказывается вернейшей гарантией остаться вне подозрений. То есть лицо оказывается одновременно как бы и маской.

Смердяков говорит обычно то намеками, то впрямую, порой даже так, что его можно понять и поймать. Но стоит его схватить за руку, он и не скрывает, что да, говорил так, но тут же выясняется, что его правда была в то же время и маской, вынужденной маской, которую, по его разумению, заставили на него надеть злые обстоятельства. И он за нее ответственности не несет.

Не случайно, что когда он раскрывает свои карты перед Иваном («Третье, и последнее, свидание со Смердяковым»), выясняется, что он ничего нового читателю о себе не сообщил. Мало того, что читатель, но ведь и общество, хотя и было бы потрясено всеми этими сведениями, ежели были бы они обнародованы, — но ведь и оно обо всем этом неосознанно знало... Защитник, который собрал до суда все городские сплетни и мнения, вот что говорит на суде о Смердякове: «Существо это решительно злобное, непомерно честолюбивое, мстительное и злойно завистливое. Я собрал кой-какие сведе-

ния: он ненавидел происхождение свое, стыдился его и со скрежетом зубов припоминал, что «от Смердящей произошел». К слуге Григорию и к жене его, бывшим благодетелями его детства, он был непочтителен. Россию проклинал и над нею смеялся. Он мечтал уехать во Францию, с тем чтобы переделаться во француза. Он много и часто толковал еще прежде, что на это недостает ему средств. Мне кажется, он никого не любил, кроме себя, уважал же себя до странности высоко. Проповедование видел в хорошем платье, в чистых манишках и в вычищенных сапогах. Считая себя сам (и на это есть факты) незаконным сыном Федора Павловича, он мог ненавидеть свое положение сравнительно с законными детьми своего господина: им, дескать, все, а ему ничего, им все права, им наследство, а он только повар». И даже высказывает гипотезу, что Смердяков и убил. Но гипотеза остается гипотезой, он на ней не настаивает, хотя и восклицает: «Чем, чем неправдоподобно все то, что я вам сейчас представил и изобразил?» Но тут же, следом, предполагает все же, что убийство совершил Митя.

Излишняя гипотетичность в предложении, что убил Смердяков, перебрасывается и на анализ его лица. Лицо снова кажется маской, не истинным его лицом. Поэтому в ответном слове прокурор со всем основанием возражает защитнику: «Слабоумный идиот Смердяков, преображеный в какого-то байроновского героя, мстящего обществу за свою незаконнорожденность, — разве это не поэма в байроновском вкусе?»

Есть такие юмористические картинки: на

карнавале встречаются две маски, люди под масками беседуют, потом, решив представиться друг другу и познакомиться, они снимают маски. У одного под дурашливой, или страшной, маской нормальное лицо, у другого же — та же маска. Маска была *слепком* лица.

Но что же тянет этого «иезуита», самолюбивого, злобного, скрытного, мелко завистливого и мстительного, к Ивану, который его презирает? Смердяков вводится в действие как бы мимоходом, во время обеда. Обедают Федор Павлович, Алеша и Иван. Повествователь отмечает, что некоторое время назад Смердяков за обедом почти не присутствовал, «с самого же прибытия в наш город Ивана Федоровича стал являться к обеду почти каждый раз». Федор Павлович, человек злой и сладострастник, но в моменты просвета от сладострастия весьма наблюдательный, находит склонности Смердякова к Ивану верное определение: «Смердяков за обедом теперь каждый раз сюда лезет, это ты ему столь *любопытен*. (курсив мой.— В. К.), чем ты его так *заскал?* — прибавил он Ивану Федоровичу». Иван же хочет найти другое слово: «Уважать меня вздумал». Но Федор Павлович, Смердякова изучивший, не соглашается: «Видишь, я вот знаю, что он и меня терпеть не может, равно как и всех, и тебя точно так же, хотя тебе и кажется, что он тебя «уважать вздумал». Алешку подавно, Алешку он презирает». Этот мотив предполагаемого уважения Смердякова к Ивану тянется через весь роман. В общем представлении получается так, что Смердяков *зуважал* Ивана и попал под его духовное влия-

ние. И сам Смердяков о том же говорит, и вот что прокурор с его слов (а мы уже знаем, что Смердяков сумел обвести прокурора вокруг пальца, к примеру, по поводу брошенного на пол пустого пакета, да и прежде всего по поводу убийства) сообщает: «Он (Смердяков. — В. К.) с истерическими слезами рассказывал мне на предварительном следствии, как этот молодой Карамазов, Иван Федорович, ужаснул его своим духовным безудержем. «Все, дескать, по-ихнему, позволено, что ни есть в мире, и ничего впредь не должно быть запрещено,— вот они чему меня все учили». Кажется, идиот на этом тезисе, которому *обучили* (курсив мой.— В. К.) его, и сошел с ума окончательно». Эта же мысль встречается и в исследовательских работах о Достоевском¹. Но так ли это?

«Они говорили и о философских вопросах и даже о том, почему светил свет в первый день, когда солнце, луна и звезды устроены были лишь на четвертый день, и как это понимать следует; но Иван Федорович скоро убедился, что солнце, луна и звезды предмет хотя и любопытный, но для Смердякова совершенно третьестепенный, и что ему надо чего-то совсем другого». Итак, первое: чистая теория Смердякова не интересует. Но что же? «Смердяков все выспрашивал, задавал какие-то косвенные, очевидно надуманные вопросы, но для чего — не объяснял того, и обыкновенно в самую го-

¹ См. у Н. Чиркова: «Вся неотразимая фатальность отношений Ивана к Смердякову заключается в том, что этот последний... является духовным порождением Ивана» (Н. М. Чирков. О стиле Достоевского, с. 273).

рячую минуту своих же расспросов вдруг умолкал или переходил совсем на иное». Это в общем-то как-то мало походит на то, что Смердяков учился, скорее он не учился, а самого Ивана изучал. И к идеям Ивана на свой счет относился весьма иронически. Алеша случайно подслушал следующие его слова: «Они меня считают, что бунтовать могу; это они ошибаются-с. Была бы в кармане моем такая сумма, и меня бы здесь давно не было», — откровенничает Смердяков перед горничной.

Иван об этом не мог не догадываться. Ведь даже об этих высказываниях Смердякова, которые случайно услышал Алеша, Иван узнал. (Глава «Братья знакомятся» как раз идет после главы «Смердяков с гитарой».) «Алеша рассказал брату наскоро и подробно (курсив мой. — В. К.) о своей встрече с Смердяковым. Иван стал вдруг очень озабоченно слушать, *кое-что даже переспросил* (курсив мой. — В. К.). ...Иван нахмурился и задумался.

— Ты это из-за Смердякова нахмурился? — спросил Алеша.

— Да, из-за него. К черту его».

Что-то, видимо, стало беспокоить Ивана в его отношениях со Смердяковым. Он отрицает его как зло («к черту его»). Но продумать свое беспокойство не успевает. Лакей словно привораживает его. После разговора с Алешей в трактире Иван наталкивается на Смердякова и хочет пройти мимо:

«Прочь, негодяй, какая я тебе компания, дурак!» — полетело было с языка его, но, к величайшему его удивлению, слетело с языка совсем другое:

— Что батюшка, спит или проснулся? — тихо и смиренно проговорил он, себе самому неожиданно, и вдруг, тоже совсем неожиданно, сел на скамейку. На мгновение ему стало чуть не страшно, он вспомнил это потом».

Что же происходит?

Словно вступают в действие некие иррациональные силы, и Иван не в состоянии им противиться. Смердяков почти заставляет Ивана дать ему санкцию на убийство.

В письме к своей корреспондентке по поводу еще неоконченного романа Достоевский так пояснял взаимоотношения Смердякова и Ивана в отношении к убийству: «Старика Карамазова убил слуга Смердяков. Все подробности будут выяснены в дальнейшем ходе романа. Иван Федорович участвовал в убийстве лишь косвенно и отдаленно, единственno тем, что удержался (с намерением) образумить Смердякова, во время разговора с ним перед своим отбытием в Москву, и высказать ему ясно и категорически *свое отвращение к замышляемому им злодеянию* (курсив мой.— В. К.)... и таким образом как бы позволил Смердякову совершить это злодейство. Позволение же Смердякову было необходимо, впоследствии опять-таки объясниться почему»¹.

* * *

Существует мнение, как мы уже отмечали, что, являясь духовным порождением Ивана, Смердяков прочел его внутренний, скрытый

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., Гослитиздат, 1959, с. 117. Курсив Достоевского.

от других и от него самого даже, голос, угадал его желание смерти отца, отразившееся в теории «все позволено». Но давайте разберемся, насколько эта теория отвечала, по художественному замыслу Достоевского, личностному ядру его героя, была ли она адекватна его бескорыстному и страстному желанию мировой гармонии.

Строго говоря, тезис «все позволено» выражает суть мироповедения Федора Павловича Карамазова, который мог дойти «до последнего предела какой-нибудь мерзости», опасаясь лишь «такой выходки, за которую может суд наказать». Но теория, разумеется, последовательнее.

Не случайно, вероятно, рассыпаны по роману реплики, подчеркивающие сходство Ивана с Федором Павловичем. Указывая на Ивана, сам старик Карамазов, например, восклицает: «Это мой сын, плоть от плоти моей, любимейшая плоть моя». Но он же именно поэтому боится Ивана больше, чем Митю («Я Ивана боюсь; я Ивана больше, чем того, боюсь»). «Вы как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с», — уверяет Ивана в их последний разговор Смердяков, и Иван, «пораженный», отвечает: «Ты не глуп». Смердяков и прав, и не прав, он снова как бы отодвигает себя в тень. Но можно сказать, что если Смердяков продолжил практическую линию Федора Павловича, то Иван эту практику осмыслил теоретически. Вспомним, что и свое «серьезное» вопрошение бытия божьего Федор Павлович ориентирует на позицию Ивана.

Иван надеется, очевидно, что всеразрушительная сила тезиса «все позволено» разрушит в конечном счете и «карамазовщину». Но совпадение его теории с практикой отца выглядит знаменательным. Видимо, стоит вспомнить здесь слова Маркса и Энгельса по поводу бакунинско-нечаевского «Революционного катехизиса» с его идеей о вседозволенности любых приемов ради высшей цели: «Эти всеразрушительные анархисты, которые хотят все привести в состояние аморфности, чтобы установить анархию в области нравственности, доводят до крайности буржуазную безнравственность»¹. То есть получается, что это не борьба со злом, а утверждение его. Именно эта мысль и проводится Достоевским в данном случае. Достоевский писал, что ответом на терзания и концепции Ивана «служит *весь роман*»². В частности, этой цели служит и выяснение генезиса идеи «все позволено», ее принадлежность «миру сему», охваченному буржуазной борьбой «всех против всех».

Но разделяет ли до конца эту теорию сам Иван? В этом позволительно усомниться. Все слова Ивана, особенно в исповеди Алеше, строятся в напряженно-вопросительной форме, в крайнем заострении, словно чтобы требуемый им ответ оказался непререкаемо убедителен, ибо он сам пока находится в процессе решения. Более того, можно сказать, что весь роман строится как борьба Ивана с искушающим его злом. Характерно, что вывод из своих богооборческих терзаний (о которых Достоевский не

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 18, с. 415.

² «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 462.

без гордости писал: «И в Европе такой силы атеистических выражений нет и не было»¹) он делает в форме условного предложения: «Нет добродетели, если нет бессмертия» (курсив мой.— В. К.). Вспомним слова старца Зосимы, с которыми Иван согласился: «Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его». «В нем мысль великая и неразрешенная»,— говорит об Иване Алеша. Да и сам Иван подчеркивает неопределенность, незавершенность чисто теоретических, не обращенных в практику идей: «Ум виляет и прячется. Ум подлец». «Условность» высказанного им вывода другие персонажи, однако, не замечают и воспринимают его слова как безусловное утверждение: «Всё тогда смелы были-с, «всё, дескать, позволено», говорили-с, а теперь вот так испугались! — пролепетал, дивясь, Смердяков». Отсутствие внутренней определенности в Иване и приводит к трагедии.

«Ив. Фед. глубок»²,— замечал Достоевский о своем герое. И весь ужас ивановского богооборчества, бунта его, ужас, осознаваемый им самим («Можно ли жить бунтом, а я хочу жить»), в том, что ему не на что и не на кого внутренне опереться. Впереди перед ним — пустота и одиночество. Отсюда и желание хоть «до тридцати лет» дотянуть, а там «кубок об пол». Сколько ни вчитывайся в речи Ивана, так и не вычитаешь, что же он хочет предложить обществу в качестве новой высшей правды. Это не революция, конечно, с ее конкретными социальными задачами переустройства

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 465.

² Там же, с. 463.

мира; Достоевский нашел точное слово — «бунт», к которому в свое время Пушкин прилагал эпитеты: «бессмысленный и беспощадный»¹. Действительно, бунт, возмущение, отрицание чего бы то ни было без ясного осознания конечных позитивных целей приобретают, «устанавливая анархию в области нравственности» (К. Маркс, Ф. Энгельс), бессмысленный и беспощадный характер, из каких бы лучших чувств «бунтовщик» не исходил. Именно отсутствие в Иване позитивного жизнестроительного начала позволяет другим не заметить глубины его этических запросов. Поэтому то, что для самого Ивана проблема, для Смердякова оказывается аксиомой, ибо отсутствие теоретической ясности очень облегчает корыстное использование высказываемой Иваном идеи.

Сам Иван в общем-то не верит в возможность практического осуществления идеи «все позволено», связанной, на его взгляд, с «антропофагией», то есть тотальным отрицанием человечности. И когда он сообщает Смердякову, что едет в Чермашню, он словно продолжает (для себя) свою странную теоретическую игру, словно задает себе все время вопрос: «А возможно ли это в действительности?» Смердяков же провоцирует его на серьезность, которую Иван не хочет замечать, но которая странным образом гипнотизирует его.

«Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... В Чермашню еду... — как-то

¹ А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. 6, с. 556.

вдруг вырвалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно,— твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича» (курсив мой. — В. К.).

И только отъехал от двора, подальше от Смердякова, начинается его внутренняя борьба с ним, словно спали какие-то чары: «А я зачем доложил ему, что в Чермашню еду?» Доскакали до Воловьей станции. Иван Федорович вышел из тарантаса, и ямщики его обступили. Рядились в Чермашню, двенадцать верст проселком, на вольных. Он велел впряженуть. Вошел было в станционный дом, огляделся кругом, взглянул было на смотрительшу и вдруг вышел обратно на крыльцо.

— Не надо в Чермашню. Не опоздаю, братцы, к семи часам на железную дорогу?» Он бежит от Смердякова и его дел, прочь, в Москву! Скорее очиститься, какая-то даже физическая потребность, чувство гадливости, об отце он даже и забыл, он не задумывается поначалу, что его слова, его выводы приобрели теперь неоспоримость практического действия. Смердяков не теоретик. А ему кажется, что все, что было,— кошмар, сон, что он по-прежнему теоретизирует, что стоит уехать и встряхнуться, как он на досуге во всем разберется. «В семь часов вечера Иван Федорович вошел в вагон и полетел в Москву. «Прочь все прежнее, кончено с прежним миром навеки, и чтобы не было из него ни вести, ни отзыва (курсив мой.— В. К. Смердяков ведь намекал

ему, «что из Москвы вас могут по телеграфу отсюда обеспокоить-с, в каком-либо таком случае-с»); в новый мир, в новые места, и без оглядки!»

Но уже какое-то предощущение, что со Смердяковым и его делами теперь так легко не распутаешься, тут же посетило Ивана. И «вместо восторга на душу его сошел вдруг такой мрак, а в сердце заныла такая скорбь, какой никогда он не ощущал прежде во всю свою жизнь. Он продумал всю ночь; вагон летел, и только на рассвете, уже въезжая в Москву, он вдруг как бы очнулся.

— Я подлец! — прошептал он про себя».

В этих словах осознание, что бегством своим он не избавился от Смердякова, не спасся от преследующего его лакея, а, напротив, постыдно отказавшись быть там, где требовалось его присутствие, предал самого себя на чужую волю и, как «подлец» избежав ответственности принять решение, убежал с «поля битвы», где шла борьба добра и зла. В этих словах звучит голос внутренней совести Ивана, неразмытой еще злом, неизжитые в Иване нормы нравственности не позволяют ему принять как должное выводы теории «все позволено».

* * *

Для повествователя, ведущего рассказ (да и для самого Достоевского, как можно судить по его письмам и заметкам), бунт Ивана — это бунт оторванного от «народной правды» человека, в результате пришедшего в противоречие не только с высшим идеалом, но и с самим собой. С точки зрения писателя, Иван

вкусил современной науки, но не просветил ее идеалом, а потому сумел понять недостатки мира, не увидев пути к их преодолению. Но вот что любопытно: ни на мгновение мы не перестаем верить в Ивана, в его возможность преодолеть скверну (пусть не сейчас, пусть когда-нибудь), и это несмотря на то, что именно к нему является черт, и он в какой-то момент поддается искушению Смердякова. Казалось бы, Иван должен был вызывать наибольшую неприязнь повествователя, персонажа, ориентированного безусловно религиозно, но жажда мировой гармонии у Ивана настолько искрена и завораживающа, что ни повествователь, ни старец Зосима, идеальный для автора герой, не могут отказать в симпатии этому атеисту. «Глубокая совесть», — говорит о нем уже в конце романа Алеша. Можно сказать, что прямо к Ивану относятся слова Зосимы: «Не ненавидьте атеистов, злоучителей, материалистов, даже злых, не токмо добрых, ибо и из них много добрых, наипаче в наше время». В этом сказалась прежде всего вера самого Достоевского во всепобеждающую силу добра, особенно в юношах «последнего времени», которые для официозной литературы и казенной публицистики были просто сонмищем «безбожных нигилистов». Достоевский же главное зло видел в массе возникших вследствие развития капитализма «полуобразованных», своего рода нравственных люмпенах, искушающих Россию. Не случайно, как только со страниц романа сходит Смердяков, появляется черт, который словно бы дублирует покончившего с собой «лакея». Это-то зло, заманившее героя в чащобу, как сказочный леший зама-

нивал путников, и должен преодолеть Иван. Но как? И сможет ли он? Для этого ему необходимо прежде всего разгадать загадку самого себя.

Препятствием к этой саморазгадке стоит гордыня Ивана. Принимая вроде бы на себя ответственность за все мироздание, вступая в спор с богом о мироустройстве, Иван не хочет принимать на себя ответственность за ближних, маленьких и слабых людей: «Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?» — признается он в кайновой нелюбви и равнодушии к брату; «Коли она ребенок, то я ей не нянька», — перешагивает он равнодушно через душевые мучения Лизы; а вот символическая сцена, когда он отшвыривает подвернувшегося под ноги пьяного мужичонку, так что тот без сознания падает на «мерзлую землю», а Иван безразлично проходит мимо, хотя и понимает, что мужичонка «замерзнет». Строго говоря, в этом ряду находится и его желание смерти отца, потому что проще убрать с дороги «карамазовщину», чем тратить усилия и пытаться пробудить в отце человека, как это пытается Алеша, убеждающий отца сквозь всю скверну найти в себе добре начало и верящий, что это пробуждение возможно («Не злой вы человек, а исковорканный», — говорит он отцу). Но для этого нужно постоянное ежедневное усилие, и не только усилие, но и признание того факта, что он такой же, как и другие люди, слабый и греховный, а не гордый законодатель мироздания, для этого нужно полюбить ближнего, конкретного живого человека, а не все человечество в целом. А это ответственность более тяжкая и серьезная.

Уже после убийства он говорит Смердякову, что приехал «кашу вашу здешнюю расхлевывать», ставя себя тем самым вне происшедших событий. Он как будто чувствует, что если он окажется замешанным, то будет вынужден признать себя таким же, как и другие, а может, и еще хуже. «Если б убил не Дмитрий, а Смердяков... то, конечно, убийца и я». Но только пройдя через это, полагает Достоевский, он сможет преодолеть зло и пробиться к самому себе, к тому лучшему, что есть в нем, к той реальной ответственности за ближних, которую должен нести каждый человек. И только тогда он поймет, кто настоящий убийца, а его горячие, но пока абстрактные мечты о мировом счастье приобретут действительную почву, ибо соединятся с его каждодневной жизнью, выражаясь в его постоянном жизнеповедении.

Этот его страх оказаться хуже других усиливается и осложняется тем, как трактует его мировоззрение Смердяков. Мечта Ивана о всеобщем счастье воспринимается Смердяковым как скрытое желание личного устроения. И на вопрос Ивана, зачем ему (Ивану) было желать смерти отца, Смердяков «ядовито и даже как-то отмстительно» отвечает: «А наследство-то-с?.. Ведь вам тогда после родителя вашего на каждого из трех братцев без малого по сорока тысяч могло прийтись». Смердяков (как и Ракitin, тоже подозревающий Ивана в корыстолюбии) однозначен. Он судит об Иване по себе. А его лицо и личина, как мы уже заметили, абсолютно совпадают, поэтому он не подозревает о многомерности человеческой личности и в другом человеке способен увидеть

лишь его «наружную кору». Смердяков не может прочитать внутренний голос Ивана. По замыслу писателя, этой способностью из всех братьев обладает только Алеша. И не случайно, никому кроме Алеши не рассказывая о своей жажде мировой гармонии, Иван неоднократно высказывал вслух, даже «в одном здешнем, по преимуществу дамском обществе», идею, что «если бога нет, то все позволено». Так что Смердяков повторяет не тайный, скрытый голос Ивана, а то, что было в нем обращено вовне, наружу. Скорее можно сказать, что теория Ивана выявляет скрытый голос самого общества, где происходит распад семей, религии, торговля человеческой честью и достоинством, где все возможно и все, по существу, позволено, ибо отмирание высших духовных ценностей, как справедливо констатирует Иван, ведет в конечном счете к нравственному индифферентизму. Смердяков же плоть от плоти этого общества, поэтому он с такой легкостью усваивает его идеалы вседозволенности, теоретически осмыслиенные и сформулированные Иваном. Более того, поскольку «карамазовщина» есть по сути квинтэссенция происходящего общественного распада, то теория, по которой «все позволено», — это как бы химически очищенная «карамазовщина», получившая здесь классическое выражение. Смердяков старается убедить Ивана, что в этой теории и заключается основа ивановского мировоззрения, вся его «суть», что они с Иваном заодно, и ужаснувшись этому обстоятельству Иван «в ярости» спрашивает лакея: «Что я в союз, что ли, в какой с тобою вступал, боюсь тебя, что ли?» Смердяков уверен, что вступал, ведь с умным

человеком и поговорить было любопытно. Таким образом, перед Иваном как бы двойная задача: осознать, что он готов был принять, и во всяком случае высказывал, идею, лакейскую по своей сути, враждебную его собственному стремлению к свободе и справедливости, и взять свою долю ответственности за убийство, но одновременно понять и то, что он сам этой идеей не исчерпывается.

Здесь в борьбе за Ивана сталкиваются две силы: с одной стороны, Алеша, с другой — Смердяков и затем черт. Алеша является в романе антитезой Ивану (ему является Христос, а Ивану черт), но именно он пытается помочь Ивану очиститься от наносных идей, растождествить себя с ними. Если они действительно выражают суть Ивана, тогда он и вправду настоящий убийца отца, если же нет, то есть где-то и настоящий убийца. Алеша утверждает, что убийца — Смердяков, а не Митя и не Иван. И, что самое важное, он пытается убедить в этом Ивана, чтобы тем самым как бы растождествить его со Смердяковым, с его двойником. Его слова, обращенные к Ивану, полны такой силы и энергии, что являются вообще, быть может, самым страстным высказыванием Алеши в романе.

«Иван Федорович вдруг остановился.

— Кто же убийца, по-вашему,— как-то холодно по-видимому спросил он, и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

— Ты сам знаешь кто,— тихо и проникновенно проговорил Алеша.

— Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

— Ты сам знаешь кто,— бессильно вырвалось у него. Он задыхался».

И Иван, отмечаящий Смердякова (пусть и убил даже), как ничтожную игрушку своей воли и страсти, ждет от брата удара. Он вполне знает, что Алеша не верит в виновность Мити. Значит, остается он, Иван.

«— Да кто, кто? — уже почти свирепо вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

— Я одно только знаю,— все так же почти шепотом проговорил Алеша.— Убил отца *не ты*.

— «Не ты»! Что такое *не ты*? — осталбенел Иван.

— Не ты убил отца, *не ты*! — твердо повторил Алеша.

С полминуты длилось молчание.

— Да я и сам знаю, что *не я*, *ты* бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца *ты*.

— Когда я говорил? ...Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца,— по-прежнему тихо и раздельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинуясь какому-то непреодолимому велению.— Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как *ты*.

Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня бог послал тебе это сказать (курсив мой.— В. К.)». Слова эти звучат почти как заклинание, которое должно освободить и очистить душу Ивана от отчаяния. Вспомним, что он находится в отчаянии с самого начала романа. Это заметил еще старец. Алеша появляется в самый что ни на есть нужный момент, когда не только Иван, но и читатель окончательно запутываются в происходящем. И не только Ивану говорит он, но и читателю, и критике будущей. И не случайно, видимо, структурно сразу же за разговором с Алешей следуют три свидания со Смердяковым, который, напротив, пытается уверить Ивана в их тождестве, в том, что Иван — единственный реальный убийца:

«С глазу на глаз сидим, чего бы, кажется, друг-то друга морочить, комедь играть? Али все еще свалить на одного меня хотите, мне же в глаза? Вы убили, вы главный убиец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему дело это и совершил». Через каждое почти слово рассказа про убийство Смердяков вставляет в различных вариациях фразу: «Самым естественным манером сделано было-с, с ваших тех самых слов...» И под этим углом зрения ведет свой рассказ: «Хочу вам в сей вечер это в глаза доказать, что главный убивец во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил. А вы самый законный убивец и есть!»

Но после слов Алеши, по замыслу писателя, читателю должно стать окончательно ясно, что Иван — духовное прикрытие Смердякова,

как Митя оказался юридическим прикрытием. Лакей не желает нести никакой ответственности. Вот зачем ему было нужно *позволение* Ивана, о котором писал Достоевский. Он сам ведь заявляет, что ничего бы и не было, не приди Митя¹. Но и Иван входил в его план. Слишком уж этот план тщательно и самостоятельно был разработан. Когда он рассказал Ивану свои действия и контрмеры против возможных подозрений на него, то Иван в ужасе спрашивает:

«— Так неужели, неужели ты все это тогда же так *на месте* и обдумал? — воскликнул Иван Федорович вне себя от удивления. Он опять глядел на Смердякова в испуге.

— Помилосердствуйте, да можно ли это все выдумать в таких попыхах-с? *Заранее все обдумано было* (курсив мой.—В. К.) — проговаривается Смердяков.

Смердяков не только не пассивный исполнитель ивановского замысла, но и не мятущаяся, раздвоенная, мучающаяся окружающим злом натура (как, например, тот же Иван). Смердяков активный носитель зла, вовлекший в стихию преступления не одного Ивана. Вспомним, как терзается мальчик Илюша, потому что ему кажется, что он убил собаку Жучку. «Это оттого я болен, папа, что я Жучку тогда убил, это меня бог наказал», — повторяет он отцу. В болезни и смерти Илюшечки многие виновны, но лишь один попытался погубить чистую душу мальчика, втянув его в злое дело,— это Смердяков. «Каким-то он образом

¹ «— А если бы не пришел?

— Тогда ничего бы и не было-с. Без них не решился бы».

сошелся с лакеем покойного отца вашего... Смердяковым,— рассказывает Алеше эту историю Коля Красоткин,— а тот и научи его, дурачка, глупой шутке, то есть зверской шутке, подлой шутке — взять кусок хлеба, мякишу, воткнуть в него булавку и бросить какой-нибудь дворовой собаке, из таких, которые с голодухи кусок, не жуя, глотают, и посмотреть, что из этого выйдет. Вот и смастерили они такой кусок и бросили вот этой самой лохматой Жучке». Страдает от этого зверского поступка Илюшечка, но Смердяков, еще в детстве любивший тайком вешать кошек, даже и не вспоминает об этом эпизоде. А для нас это искушение Смердяковым ребенка (Илюшечки) есть по сути дела поясняющая параллель к искушению взрослого (Ивана). Реальный преступник — Смердяков, но вся тяжесть моральной вины и ответственности падает на его соучастников. Тем самым они оказываются повязаны злом, и нужно много духовной силы, чтобы разделить себя и свое участие в злом поступке (преступлении).

Смердякову, а затем и (новой его ипостаси) черту все же удается убедить Ивана, что он-то и есть подлинный убийца отца. Иван передает Алеше слова черта: «О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца...»

«— Брат,— прервал его Алеша,— удержись: не ты убил. Это неправда!

— Это он говорит, он, а он это знает», — твердит как заведенный Иван. Душа Ивана раздвоена, и черт, персонифицирующий темную сторону Ивановой души, пытается убедить его, что в добро-то он и не верит: «Ты идешь

совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучит, вот отчего ты такой мстительный». Это справедливо, но черту еще важно укрепить Ивана во зле, ведь и сам поход вроде бы уже бессмыслен, поскольку Смердяков повесился. Алеша, не верящий в то, что Иван убил, тем не менее не препятствует Ивану идти в суд и покаяться, потому что оставаться — это значит не только спрятаться от ответственности, но и окончательно отождествиться со Смердяковым. На это толкал Ивана Смердяков, на это толкает и черт, говоря о бессмыслинности прихода в суд («Вот умер Смердяков, повесился — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит?» — иронизирует черт), вышучивая его за то, что он не может стать истинным убийцей, то есть равнодушно пережить чужую смерть («Не таким орлам воспарять над землей!»).

Иван изо всех сил борется с чертом, но дело зла зашло так далеко, что герой уже не может выпутаться из его лап. И хотя Иван идет каяться, чтобы перебороть черта, их борьба, можно сказать, заканчивается с некоторым перевесом черного начала. Сила самовластного индивидуализма оказывается беспомощной в столкновении со злом. Иван переборол свою гордость, пойдя в суд, но от унижения этой гордости, как это часто бывает у героев Достоевского, еще больше озлился на весь свет и наговорил на себя больше, чем было правдой, отождествляя себя со Смердяковым, чего так боялся Алеша. Заявив, что убил Смердяков, а не Митя, Иван поясняет: «Он убил, а я его научил убить...» Иван отождествляет себя со Смердяковым и правда покаяния оказы-ва-

ется бесовским фарсом, окончательно рядящим в убийцу Митю. Потому что после речи Ивана, обвинившего себя, испуганная за любимого человека (Ивана), Катерина Ивановна своими показаниями губит Митю. Не случайно и то, что своим единственным свидетелем Иван называет черта.

«— Кто ваш свидетель?

— С хвостом, ваше превосходительство, не по форме будет!.. Не обращайте внимания, дрянной, мелкий черт,— прибавил он, вдруг перестав смеяться и как бы конфиденциально,— он, наверно, здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами, где ж ему сидеть, как не там?»

Переламывая свою гордость, Иван заявляет, что его идея подлая, лакейская и в этом смысле принадлежит не ему, а всему подлому обществу. Этот шаг был необходим. Но сделать еще шаг и отказаться от этой идеи Иван уже не в силах. Усилие сломанной гордости стоит ему рассудка.

«— Кто не желает смерти отца?..

— Вы в уме или нет? — вырвалось невольно у председателя.

— То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком же, как и вы, как и все эти... р-рожи! — обернулся он вдруг на публику.— Убили отца, а притворяются, что испугались,— проскрежетал он с яростным презрением.— Друг пред другом кривляются. Лгуны! Все желают смерти отца».

И в конце своей речи он кричит «неистовым воплем» бесноватого (наблюдение В. Е. Ветловской). Здесь, пожалуй, стоит сделать заключительное замечание.

Иван приходит к очень существенной для Достоевского мысли, что все за всё виноваты, но приходит как-то странно, с другого словно бы конца. Для него это возможность смягчить, а то и совсем снять свою *личную* вину и ответственность, потому что, даже обвиняя себя, он никак не может понять *смысла* своей вины. Он отказался признать духовную «карамазовщину» своей сутью, но прорвать скверну и растождествить себя со Смердяковым ему не удалось. От тяжести борьбы он пытается уйти легким путем, объявив виноватым только мир, но не себя. Таким образом, вина Ивана в каком-то смысле оказывается глубже и тяжелее, чем если бы он просто обучил Смердякова своим идеям: гордый его ум, обусловивший, по Достоевскому, презрение к людям, не дал ему возможность разглядеть окружающих его, понять их.

«— Ты не глуп,— проговорил Иван, как бы пораженный; кровь ударила ему в лицо,— я прежде думал, что ты глуп. Ты теперь серьезен! — заметил он, как-то вдруг по-новому глядя на Смердякова.

— От гордости вашей думали, что я глуп».

Таков финал «третьего, и последнего, свидания со Смердяковым», презрение наступает слишком поздно. То, что абсолютно ясно Алеше, в чем он тверд («Убил лакей, а брат невинен») с самого начала трагического убийства, совсем неясно Ивану и требует от него напряжения всех его сил, чтобы пробиться к этой Алешиной простоте и ясности. Вина и беда Ивана в том, что, выбрав индивидуалистиче-

ский путь преодоления мирового зла, он на этом пути проглядел народ, «народную правду» и готов был в какой-то момент на союз с худшим порождением «карамазовщины», «смердяковщина» же есть явление антинародное, а потому и враждебное подлинному развитию личности, ее самосознанию и самопознанию. В борьбе со скверной «карамазовщины» Иван пытался опереться только на себя, не ожидая, что во внешнем мире есть нечто, способное ему помочь: «народная правда». А «народная правда» не может подавить правды личности, а может ей только помочь, считал Достоевский. Мучения одинокого ума приводят его к безумию. Но в этих мучениях есть и просветляющая сила. Они показывают читателю духовную чистоту Ивана, которой он сам в себе не умел увидеть и осознать.

Проблема Ивана Карамазова — это проблема ответственности человека за произносимое им слово. Иван не сумел предугадать, как отзовется его слово. Но духовные терзания героя дают ему право по крайней мере на сочувствие читателя и, надо думать, — сочувствие автора. Реалист Достоевский, чья «осанна» прошла «через большое горнило сомнений»¹, осуждая, тем не менее симпатизирует своему герою-богоборцу. Не случайно в эпилоге Митя говорит: «Слушай, брат Иван всех превзойдет. ...Он выздоровеет». Алеша осторожнее, но и его не покинула надежда: «И я тоже очень надеюсь, что он выздоровеет». И, как можно предположить, речь у Достоевского идет не только о физическом здоровье.

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 465.

Глава IV

«ЧТОБ ИЗ НИЗОСТИ ДУШОЮ МОГ ПОДНЯТЬСЯ ЧЕЛОВЕК»

Четыре героя (Федор Павлович, Иван, Митя, Алеша) занимают в поэтической структуре романа центральное место. Каждого из них вполне можно назвать ведущим героем. Художественная сила Достоевского такова, что он в пределах одного романа совместил героев, несущих — каждый — всю полноту духовно-идеологической нагрузки произведения и вместе с тем взаимодополняющих друг друга. Достаточно провести мысленный эксперимент и убрать хотя бы одного из них, как мы сразу поймем их спаянность и художественную необходимость. Однако в развитии романного действия главная роль отведена Мите. Старик Карамазов является центром, по отношению к которому самоопределяются герои, Митя — в центре самоопределяющихся.

Если Иван связан с теоретической постановкой «проклятых» проблем, задает вопросы, на которые ответом служит весь роман, Алеша есть попытка их разрешения, то Митя — это сама действительность, плоть происходящего, действие, страсть, движение. Он — реальный соперник отца в борьбе за Грушеньку, он спорит с ним за наследство (проблемы, воспринимаемые и Иваном, и Алешей со стороны), он вводит в соприкосновение с Карамазовыми Катерину Ивановну (как ее жених) и семью штабс-капитана Снегирева, он, наконец, оказывается в результате убийства Карамазова-отца главным действующим лицом судебного процесса.

Митя поставлен сюжетно между Иваном и Алешей, людьми воли, определенной направленности, уже выработанного взгляда на жизнь, более того — писателями (Иван — автор статьи о церковных судах, поэм «Великий инквизитор» и «Геологический переворот»; Алеша — автор жития старца Зосимы), его путь — это как бы следующая за попыткой Ивана попытка преодолеть «карамазовщину». На теоретическом полюсе отрицания эта попытка не удалась, Иван не нашел «себя в себе». А по мысли Достоевского, как мы уже отмечали, прежде чем думать о борьбе с «карамазовщиной», разлитой во внешнем мире, героям необходимо спасти самих себя, самих себя излечить от скверны «карамазовской стихии». Достоевский полагал, что борьбу со злом, присущим человеческому обществу в силу его негармоничного устройства, может позволить себе человек, не только чувствующий существование боли и страдания в мире, но и умеющий увидеть свою вину в этих бедствиях и способный страданием искупить ее, а тем самым и стать духовным центром, стягивающим к себе людей.

Степень непредумышленной вины человека в страданиях других людей видна в судьбе Ивана, в судьбе Мити. Пьяная ярость побудила Митю схватить за бороду штабс-капитана Снегирева и всенародно протащить его по улице. Но, как показывает Достоевский, вина Мити, к сожалению, не обрывается на этом поступке. Каждый поступок имеет свои последствия. И следствием трактирной драки (следствием сложным, но достаточно ясным читателю) оказалась смерть Илюшечки. Не говорим

уж об угрозах Мити убить отца, которые явились в конечном счете одной из причин действительного убийства Федора Павловича Карамазова. Таким образом, герой как минимум должен справиться со скверной, бушующей в его собственной душе. Борьбу за этот «минимум» писатель и показывает нам' в судьбе Дмитрия Карамазова.

Стихия сладострастия бурлит в Мите гораздо сильнее, нежели в Иване, бросая его в самые неприглядные ситуации. Иван обуздал или пытался обуздатъ свою стихийность силой воли, теорией сомнения и жизнеотрицания, ставя свою гордость и свою волю выше законов мироздания, что закрыло его душу для других людей в не меньшей степени, чем могло закрыть сладострастие, видящее плоть, но не замечающее души. Митя проще, свое сладострастие он воспринимает как данность своей натуры, которая его мучит, но с которой, хотя он и сознает ее скверну, он бороться не может. Говоря о своей любви к «высокому и прекрасному», к Шиллеру, который всегда для Достоевского символизировал чистоту человеческих стремлений, Митя замечает: «И когда мне случалось погружаться в самый, в самый глубокий позор разврата (а мне только это и случалось), то я всегда это стихотворение о Церере и о человеке читал (то есть Шиллера. — В. К.). Исправляло оно меня? Никогда! Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унизительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой». Сила исповедального признания и откровенности в этом

высказываний столь велика, что мы верим и следующим словам героя: «И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облекается бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть».

Сам Митя объясняет эту свою двойственность «широтой» человеческой натуры, одновременным приятием «идеала содомского» и «идеала Мадонны». Эту же мысль подхватывает и прокурор, отчасти компрометируя ее, однако, ссылкой на Ракитина, одномерного героя, не постигающего глубины человеческой природы, и доводит ее до прямолинейной противопоставленности: «Мы натуры широкие, карамазовские... способные вмешать всевозможные противоположности и разом созерцать обе бездны, бездну над нами, бездну высших идеалов, и бездну под нами, бездну самого низшего и зловонного падения. Вспомните блестящую мысль, высказанную давеча молодым наблюдателем, глубоко и близко созерцавшим всю семью Карамазовых, господином Ракитиным: «Ощущение низости падения также необходимо этим разнузданным, безудержным натурам, как и ощущение высшего благородства», — и это правда: именно им нужна эта неестественная смесь постоянно и беспрерывно. Две бездны, две бездны, господа, в один и тот же момент — без того мы несчастны и неудовлетворены, существование наше неполно. Мы широки, широки, как вся наша матушка Россия, мы все вместим и со всем уживемся!»

Однако все это слово героев, но отнюдь не повествователя, не автора-рассказчика.

Повествователь описывает двойственность Мити несколько иным образом, начиная уже с портрета героя: «Даже когда он волновался и говорил с раздражением, взгляд его как бы не повиновался его внутреннему настроению и выражал что-то другое, иногда совсем не соответствовавшее настоящей минуте. «Трудно узнать, о чем он думает», — отзывались иной раз разговаривавшие с ним». Иными словами, мы видим, что его внешний облик словно подавляет его внутреннюю жизнь, не давая ей проявиться вовне, есть как бы маска, под которой совсем другое лицо (что, скажем, резко отличает его маску от маски Смердякова). Более того, Митя говорил об одновременном приятии двух идеалов в момент разгула сладострастной стихии в нем, когда сладострастное чувство к Грушеньке еще не переросло в любовь- страсть. Стоит напомнить его признания о том, как и за что полюбил он Грушеньку: «Я, видишь ли, сперва всего пошел ее бить. Я узнал и знаю теперь достоверно, что Грушеньке этой был этим штабс-капитаном, отцовским поверенным, вексель на меня передан, чтобы взыскала, чтоб я унялся и кончил. Испугать хотели. Я Грушеньку и двинулся бить... Пошел я бить ее, да у ней и остался. Грязнула гроза, ударила чума, заразился и заражен доселе, и знаю, что уж все кончено, что ничего другого и никогда не будет. Цикл времен совершен. ...Я говорю тебе: изгиб. У Грушеньки, шельмы, есть такой один изгиб тела, он и на ножке у ней отразился, даже в пальчике-мизинчике на левой

ножке отозвался». От битья женщины до сладострастного чувства к ней, показывает писатель, расстояние невелико, все это проявления одного и того же животного, бездуховного начала. Но дальше писатель рисует постепенное, как из-под спуда, появление истинной любви, которая, преображая героя, заставляет его иначе и на себя взглянуть, по-иному оценить свою душевную структуру. Перерождение, даже преображение сладострастия в любовь- страсть происходит, когда он узнает о том, что Грушенька уехала в Мокрое к ее «прежнему», когда Митя едет вдогонку «милому существу и ненавистному дать дорогу. И чтоб ненавистное милым стало,— вот как дать дорогу!». И вот после неожиданной любви к нему Грушеньки и сразу же удариившего тяжкого обвинения в отцеубийстве начинается «хождение души по мытарствам», когда герой начинает постигать себя: «С вами говорит благородный человек, благороднейшее лицо, главное,— этого не упускайте из виду — человек, наделавший бездну подлостей, но всегда бывший и остававшийся благороднейшим существом, как существо, *внутри, в глубине*» (курсив мой. — В. К.)

Так вырисовывается для нас структура героя. Мы видим, что скверна окружила его душу по ее границам и не пропускает наружу то хорошее и благотворное, что в ней заложено, точнее даже, искажая это хорошее. Так размах превращается в безудерж, страсть — в сладострастие и т. д. Скверна эта и надевает на Митю непроницаемую для окружающих маску безобразных деяний, которые слагаются в чудовищный фантом: поступок, им не совер-

шенный, но всеми ему приписываемый. И Митя как бы исчезает за этим фантомом, будто и не существует.

Если верить слову героев, то для человека «карамазовской» стихийности бездны добра и зла рядоположены и равны. Однако если бы дело обстояло таким образом, то цель Достоевского, ради которой он и романы свои писал: «найти человека в человеке», просветление и возрождение человека,— автоматически отпадала бы. «...меня бог мучит. Одно только это и мучит»,— говорит Митя Алеше. Для Достоевского бог символизировал прежде всего начало добра, не случайно упрекал его христианский ортодокс Константин Леонтьев в еретической гуманизации православия. Поэтому прорыв к богу всегда означал для героев Достоевского преодоление скверны, зла и приобщение к добру.

В свое время Кант писал: «Некоторые свойства благоприятствуют даже самой этой доброй воле и могут очень облегчить ее дело; однако, несмотря на это, они не имеют никакой внутренней безусловной ценности, а всегда предполагают еще добрую волю, которая умеет глубокое уважение, справедливо, впрочем, им оказываемое, и не позволяет считать их безусловно добрыми. Обуздание аффектов и страстей, самообладание и трезвое размышление не только во многих отношениях хороши, но, по-видимому, составляют даже часть *внутренней* ценности личности; однако многое недостает для того, чтобы объявить эти свойства добрыми без ограничения (как бы безусловно они ни прославлялись древними). Ведь без принципов доброй воли они могут стать в выс-

шей степени дурными, и хладнокровие злодея делает его не только гораздо более опасным, но и непосредственно в наших глазах еще более омерзительным, нежели считали бы его таким без этого свойства»¹.

Достоевский фиксирует ситуацию, однако еще более страшную, чем представлялась Канту. И добрая воля есть, не говоря уж о прекрасных качествах (у Мити — и сила, и смелость, и размах, и широта, и ум), но результат — зло или фантом зла. И задача любого его героя сквозь зло пробиться.

Однако преодоление скверныдается герою нелегко.

* * *

Митя, как и братья его, страдания человека на земле видит и вроде бы даже мучается ими. Но, как сам он признается, на размышления о бедах и унижении человека его навела его собственная судьба: «Потому мыслю об этом человеке, что я сам такой человек». Читатель знакомится с героем в тот момент, когда его со всех сторон окружили беды и несчастья. Не случайно в черновиках к роману Митя сравнивается с героем древнерусской «Повести о Горе-Злочастии»² (15, 301). У него

¹ И. Кант. Соч. в шести томах, т. 4, часть 1. М., 1965, с. 228—229. Как полагают некоторые советские исследователи, Канта Достоевский знал и именно в «Братьях Карамазовых» с ним полемизировал. См. Э. Я. Голосов-Кер. Достоевский и Кант. М., «Наука», 1961. Думается, что некоторые переклички безусловно возможны.

² Как и герой древнерусской повести, Митя совершает «преступление пьянством» и отвергает свою невесту, после чего Горе-Злочество окончательно им овладевает.

нет денег, чтобы вернуть долг чести, соперником его в любви оказывается его развратный отец, на его же деньги пытающийся купить Грушеньку, которая, в свою очередь, терзает героя, играя его любовью; своим великодушием и гордым полупрезрением мучит героя бывшая его невеста Катерина Ивановна, заставляя его чувствовать свою перед ней неизбывную вину. Не случайно именно Митя повторяет любимую мысль Достоевского о том, что «все противоречия вместе живут»; действительно, в его судьбе противоречия сошлись одновременно, и их надо как-то разрешить.

По замыслу Достоевского, Митя, несмотря на свое беспутство, человек достаточно глубокий, взыскивающий нравственной чистоты, понимающий необходимость союза с матерью-землею, то есть с «почвой», с народом, для очищения души от скверны. Митя восторженно цитирует Шиллера:

«Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступи в союз навек».

Ему даже кажется, что он видит путь к этому союзу, только принять его не может, слишком резко надо разорвать со своей прежней жизнью. «Но только вот в чем дело: как я вступлю в союз с землею навек? Я не целую землю, не взрезаю ей грудь; что ж мне мужиком сделаться аль пастушком?» Путь этот требует усилий и постоянного труда, физического и душевного, к чему Митя не привык. Ему хочется избавиться от зла, но так, чтобы не прикладывать усилий. Внимательный читатель, однако, этот намек

(«мужиком сделаться») должен запомнить, ибо он определенным образом реализуется в конце романа.

Но задавленный бедами и неурядицами герой пытается преодолеть их поначалу «покарамазовски», не принимая во внимание внешний мир и не переделывая себя.

За примерами далеко ходить не надо. Мите, как известно, три тысячи нужны — вернуть Катерине Ивановне. И вот он обращается к Алеше с идеей попросить эти деньги у Федора Павловича. Просьба фантастическая по своей нереальности, неосуществимости. Но:

«— Небось я тебя посылаю к отцу и знаю, что говорю: я чуду (курсив мой.— В. К.) верю.

— Чуду?

— Чуду промысла божьего».

Но вера в чудо есть для Достоевского искушение человеческой слабости и зла, ибо верой в чудо человек пытается снять с себя самого необходимость душевного труда. И писатель настойчиво эту веру профанирует (например, тлетворный запах старца Зосимы, от тела которого легкомысленно ожидали посмертных чудес). А что Митя под чудом понимает? Видимо, мгновенный переход мира из одного состояния в другое без человеческого усилия. С отцом он в контрах, в том числе из-за этих самых трех тысяч, но хочет, чтоб в одну секунду переменился отец и отдал ему эти деньги. Существенно отметить, что сам он именно так живет, такова его натура. Вспомним хотя бы эпизод с Катериной Ивановной, когда она к Мите одна за деньгами пришла, а он хотел было «поросячью, купеческую штучку выкинуть». Но затем: «Веришь ли, никогда этого у

меня ни с какой не бывало, ни с единою женщиной, чтобы в этакую минуту я на нее глядел с ненавистью,— и вот крест кладу: я на эту глядел тогда *секунды три или пять* (курсив мой.— В. К.) со страшною ненавистью,— с тою самою ненавистью, от которой до любви, до безумнейшей любви — *один волосок* (курсив мой.— В. К.)! Я подошел к окну, приложил лоб к мерзлому стеклу и помню, что мне лоб обожгло льдом, как огнем. Долго не задержал, не беспокоился, обернулся, подошел к столу, отворил ящик и достал пятитысячный пятипроцентный безыменный билет (в лексиконе французском лежал у меня). Затем молча ей показал, сложил, отдал, сам отворил ей дверь в сени и, отступая шаг, поклонился ей в пояс почтительнейшим, проникновеннейшим поклоном, верь тому!» Переворот душевный происходит в нем в одно мгновение. Но перерождение без душевного труда и страдания приводит только к «надрывной» любви Катерины Ивановны.

Когда Митя к купцу Самсонову, а потом к Лягавому ходил три тысячи просить, надежда тоже была только на чудо, на то, что в одно мгновение ситуация его переменится к лучшему. На то, что у них, как и у него, наступит мгновенное просветление, перерождение душевное.

Мысль о «едином миге», мысль о том, чтоб разом, «по-карамазовски», одним махом, все исправить и переделать заново — вот Митина идея. С «единым мигом» связаны у него и представления о прорыве очерченного круга, круга скверны, о выходе из *безвыходного* положения, именно из безвыходного. Когда все противоречия вместе живут, то нельзя, чтоб

исправить одно, а остальные потом, полагает герой, надо, чтоб *единовременно*.

Необходимо сказать, что идея искупительного мгновения преследовала и самого Достоевского. И еще «Белые ночи» закончил он восклицанием: «Боже мой! Целая минута (курсив мой.— В. К.) блаженства! Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..» А что если к тому же и остановить мгновенье, когда мир переменился в лучшую сторону!.. Так, чтобы времена больше не было, как об этом мечтал князь Мышкин, которого посещали моменты «высшего самоощущения и самосознания», «высшего бытия» (8, 188). Но жизнь не может остановиться, и «мгновенный» духовный взлет рождает и падение такой же силы¹. Князь Мышкин уже это понимает: «отупение, душевный мрак, идиотизм стояли пред ним ярким последствием этих «высочайших минут» (8, 188). Но все же мысль манила. И вот, наконец, Митя Карамазов, мечтающий, что едва «Грушенька выговорит ему, что его любит и за него идет, то тотчас же и начнется совсем новая Грушенька, а вместе с нею и совсем новый Дмитрий Федорович, безо всяких уже пороков, а лишь с одними добродетелями».

Митина вера в преображающую человека и мир «высшую минуту» достаточно саркастически изображена Достоевским в тех эпизодах

¹ Если человек попытается, как это следует из гетеевского «Фауста», остановить мгновение, исходя из собственной ограниченной природы, он тем самым выступает как насильник по отношению к остальным, ибо не учитывает и не в состоянии учесть их свойства, волю, желания. И за это он заслуживает наказания, ада. Фауст говорит Мефистофелю:

романа, когда Митя бегает в поисках трех тысяч и просит их то у скопидома Кузьмы Самсонова, то у мертвцевки пьяного Лягавого, то у взбалмошной госпожи Хохлаковой. Желая достать деньги, Митя, в сущности, надеется на чудо, думая в один миг, разом, все исправить. Разом, естественно, не получается. Но жажда этого *единого мига*, который станет выше *всех остальных мгновений* человеческой жизни и будет длиться вечность, то есть чуда, приводит человека к глухоте по отношению к реальной действительности, ибо понимание жизни, ее смысла, не нажито. Есть только жажда мгновенного разрешения всех вопросов. Как же поступит он, если чуда не произойдет? Алеша спрашивает:

«— А если...

— А коль если, так убью. Так не переживу.

— Кого убешь?

— Старика. Ее не убью.

— Брат, что ты говоришь!

— Я ведь не знаю, не знаю... Может быть, не убью, а может, убью. Боюсь, что ненавистен он вдруг мне станет своим лицом в ту самую

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.

(Перевод Б. Пастернака)

Заметим, правда, что (по справедливому наблюдению С. Г. Бочарова, высказанному автору настоящей работы), в отличие от Гёте, Достоевский говорит не только об остановленном мгновении, он высоко ценит кризисное, преображающее мгновение. Но, как показывает Достоевский, и преображающее мгновение имеет ценность только при его альтруистической направленности, в ином случае оно несет зло, а истинное добро в конечном счете достигается только трудом.

минуту (курсив мой.— В. К.). Ненавижу я его кадык, его нос, его глаза, его бесстыжую насмешку. Личное омерзение чувствую. Вот этого боюсь. Вот и не удержусь». Эти-то свои слова вспоминает Митя, когда стоит под окном отца, причем слова, данные нами курсивом, на этот раз выделены и самим Достоевским¹.

Как видим, эгоистически направленное усилие Мити (сладострастное в своей основе) не приводит к прорыву окружившей его душу скверны. Личностное ядро, по мысли писателя, в таком рывке «единого мига» далеко не всегда освобождается. Не случайно этим безрас- судным мигом пользуется Смердяков.

Так что ж такое этот «единый миг»? Почему возникает он в сознании Дмитрия Карамазова? Достоевский очень тонко показывает, что жажда прекрасного мгновенья, и само оно, прекрасное мгновенье, от которого вся жизнь по-другому пойдет, возникает только в воспалившемся мозгу героя, меж тем как жизнь идет своим чередом. И ни папенька, ни купец Самсонов, ни купец Горсткин, прозвищем Лягавый, Мите помочь вовсе не собираются. Прекрасного мгновенья для них не существует. И, видимо, мгновенье это только и может возникнуть в сознании оторванного от жизни ин-

¹ Убийство, однако, он, как мы знаем, не совершает. Спасает его от окончательного падения вера в добро. «Слава Вышнему на свете, Слава Вышнему во мне!..» — несколько раз на протяжении романа восклицает Митя. Поэтому несмотря на то, что окружающая его скверна, казалось бы, дает основание для кайновых слов Смердякова и Ивана о нем, заявляющих, что они не приставлены сторожами к Дмитрию, его руку удерживает то высшее, что есть в его душе: «Бог,— как сам Митя говорил потом,— сторожил меня тогда».

дивида, который несет в душе своей целый мир, но напрочь забывает при этом, что есть еще и иной мир со своими, иными уже законами и заботами, желаниями и стремлениями. Или точнее: возникает у него иллюзия, что когда в его внутреннем мире наступает гармония, то и во внешнем тоже. И когда он разрешил личные свои дела, то и наступил высший миг. Такой, что за него все остальное можно отдать.

Митя в Мокром. «Прежний» Грушенькин потерпел уже фиаско, счастье Митино приближается. Но мучается он все же от своей незадавшейся жизни, от того, что старика Григория, возможно, убил и не прорван круг зла. «Но все же как бы луч какой-то светлой надежды блеснул ему во тьме. Он сорвался с места и бросился в комнаты — к ней, к ней опять, к царице его навеки! «Да неужели один час, одна минута ее любви не стоят всей остальной жизни, хотя бы и в муках позора?» Минута, мгновенье счастья, при забытых делах мира, грозят позором дальнейшим и несчастьями. И герою все это открыто. Да и сам Достоевский здесь дает этой мысли оценку: «Этот *дикий* (курсив мой.— В. К.) вопрос захватил его сердце». И поначалу кажется, что все же можно простить ему, что из-за личного своего счастья забывает он всех. Слишком это неосознанно, слишком много горя в его словах: «К ней, к ней одной, ее видеть, слушать и ни о чем не думать, обо всем забыть, хотя бы только на эту ночь, на час, на мгновение!»

Но минуты через две бросает он фразу, которая, собственно, есть логическое продолжение предыдущей, но мимо которой так легко уже не пройдешь: «Да пусть же, пусть, что бы

теперь ни случилось — *за минуту одну весь мир отдашь* (курсив мой.— В. К.) — промелькнуло у него в голове. Тут, в частности,— прояснение мысли писателя, что идея «единого мига», идея мгновенного взрыва и перерождения — без труда, без усилия, есть идея глубоко эгоистическая, «карамазовская», враждебная человеческому миру.

Создается атмосфера ожидаемого и неминуемого насилия. Готовность «за минуту» отдать «весь мир» означает на деле равнодушие и презрение к чужой жизни. Весь роман переполнен фразами об убийстве. Об убийстве говорят все. Само понятие стало привычным и даже, несмотря на ужас, щекочущим нервы. Так что появляются у пятнадцатилетней Лизы странные желанья: «Знаете, Алеша, я иногда думаю наделать ужасно много зла и всего скверного, и долго буду тихонько делать, и вдруг все узнают. Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно». А создано ощущение этого грядущего насилия выкриками Мити прежде всего: «Зачем живет такой человек!»; «А не убил, так еще приду убить»; «Пойду к отцу и проломлю ему голову... Убью вора моего! Убью себя, а сначала все-таки пса. ...Дмитрий не вор, а убийца!» и т. д. И публика вся как-то заранее знает, что убийство это неминуемо свершится. Ракитин Алеше: «В вашей семейке она будет, эта уголовщина». И спрашивает его дальше: «Сегодня, глядя на папашу и на братца Митеньку, о преступлении подумал? Стало быть, не ошибаюсь же я?» В результате Смердяков под прикрытием Митиных угроз и вправду совершает преступление, про-

ливает кровь. Погибает из-за пьяного безудержа героя Илюшечка, сердце которого надорвалось, пока он просил за отца; едва не был убит слуга Григорий; сходит с ума брат Иван, который не в состоянии проникнуть в душу Мити и за скверной разглядеть добро.

Однако Достоевский верит в возможность возрождения героя. Но для этого Митя должен искупить свою попытку с легкостью, без особого труда (мгновенный взрыв — это легко) примириться с «матерью-землею»¹. Главное — без труда. Но как пробуждается человек?

Героя арестовывают. Он страдает за себя, за Грушеньку, и первое уже страдание раскрывает его сердце к восприятию таких вещей, о которых он раньше думал, но мало и плохо. Он, наконец, понимает, что круг скверны не прорван и что выход пока не найден, более того, страдания в мире множатся, а его любовь — это выход для одного, но одному выйти нельзя. В этом мысль всей русской литературы, что невозможно для человека счастье, когда есть рядом несчастные, которые страдают. Кто же они? Кто больше всех в России страдает? И снится Мите пророческий сон.

«Приснился ему какой-то странный сон, как-то совсем не к месту и не ко времени. Вот

¹ Об этом понятии см. у Н. Берковского: «Близко к началу романа Митя Карамазов цитирует оду «К радости», написанную Шиллером. Строки Шиллера — основополагающая тема романа... Особо выдвинуты Достоевским строки Шиллера во славу матери-земли и союза с нею людей. Культ матери-земли очень важен в поэтической идеологии Достоевского. Культ этот означает строительство земного счастья, он имеет и более близкие к России значения — мужицкой земли, полей, отданных в полную власть крестьянину, в нем содержится и полемика, очевидная по «Дневнику писателя», где говорится об «умерщвлении земли»

он будто бы где-то едет в степи, там, где служил давно, еще прежде, и везет его в слякоть на телеге, на паре, мужик. Только холодно будто бы Мите, в начале ноябрь, и снег валит крупными мокрыми хлопьями, а падая на землю, тотчас тает. И бойко везет его мужик, славно помахивает, русая, длинная такая у него борода, и не то что старик, а так лет будет пятидесяти, серый мужичий на нем зипунишко. И вот недалеко селение, виднеются избы черные-пречерные, а половина изб погорела, торчат только одни обгорелые бревна. А при выезде выстроились на дороге бабы, много баб, целый ряд, все худые, испытые, какие-то коричневые у них лица. Вот особенно одна с краю, такая костлявая, высокого роста, кажется ей лет сорок, а может, и всего только двадцать, лицо длинное, худое, а на руках у нее плачет ребеночек, и груди-то, должно быть, у ней такие иссохшие, и ни капли в них молока. И плачет, плачет дитя и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холodu совсем какие-то сизые.

— Что они плачут? Чего они плачут? — спрашивает, лихо пролетая мимо них, Митя.

— Дитё, — отвечает ему ямщик, — дитё плачет. — И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: «дитё», а не «дитя». И ему нравится, что мужик сказал «дитё»: жалости будто больше.

эксплуататором ее, буржуазным хищником... Итак, есть земля мертвая — люди связаны с нею экономически, не будучи связаны с нею трудом. И есть земля живая, одухотворенная, к которой приложен труд людей, состоящих в братском союзе друг с другом...» (Н. Берковский. О «Братьях Карамазовых». — «Вопросы литературы», 1981, № 3, с. 200—201).

— Да отчего оно плачет? — домогается, как глупый, Митя.— Почему ручки голенькие, почему его не закутают?

— А иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет.

— Да почему это так? Почему? — все не отстает глупый Митя.

— А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят.

— Нет, нет,— все будто еще не понимает Митя,— ты скажи: почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?

И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить. И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дити, чтоб не было вовсе слез *от сей минуты* (курсив мой.— В. К.) ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским».

Опять перед нами «единый миг», и как будто все равно очищения не наступило. Однако, как и в случае с Фаустом, это особого рода мгновение, которое переживает герой. Перед нами мгновение, когда герой думает не о себе, а о других.

Здесь требуется, однако, некоторое пояс-

нение. Речь в данном случае идет о любви не к близким (детям, родителям, возлюбленным), которых, как прекрасно показал Чернышевский в своем «Антропологическом принципе в философии», человек считает как бы частью самого себя и потому любовь к ним — это чувство эгоистическое в значительной мере, а любви и сострадания к другим, совсем посторонним людям, от которых человек не ждет ни ответной любви, ни уважения, ни награды, ни выгоды. Ведь родственная любовь или любовь- страсть могут оказаться глубоко и разрушительно эгоистическими чувствами. Вспомним хотя бы госпожу Простакову, из любви к сыну творившую зло всем окружающим людям, или Дельфину де Нусинген, а также графиню де Ресто, которые ради своих возлюбленных довели до разорения и смерти своего отца, бедного «папашу Горио», который перестал быть для дочерей частью их жизни и тем самым лишился их сострадания, став для них чужим, посторонним, другим. Для Достоевского настоящий человек — это тот, который «все отдавая, ничего себе сам не требует» (20, 193). И на какой-то момент Митя соприкасается с этим высшим для писателя идеалом, переживая любовь и сострадание более высокие, нежели любовь и сострадание к женщине. И это мгновение просветляет, поскольку герой думает не о Гретхен, не о прекрасной Елене (Фауст) и не о Грушеньке (Митя), а мечтает избыть страдания других, вроде бы посторонних ему людей. Поэтому Фауст получает спасение, а Мефистофель остается ни с чем. «Высокая душа, залог наград, украдена из рук моих бесчестно», — сетует дьявол. Спасение ждет и Митю, раз он

сумел прочувствовать и пережить, хотя бы на миг, боль и беды самых страдающих, как считал Достоевский, едва ли не на всей земле людей — русских крестьян.

Сон, приснившийся Мите,— сон символический. Про Достоевского часто писали, что он не изображает реальной крестьянской жизни. Действительно, реальных картин народного быта мы почти не найдем в его творчестве. Однако процитированный нами сон Дмитрия Карамазова есть, быть может, наиболее яркое и могучее художественное обобщение взгляда всего великого русского искусства на свою задачу в этом мире — быть как бы представителем, выразителем страданий, боли и чаяний народа. И ощущение этой боли, с такой силой выраженное в этом сне, является тем камертоном, по которому проверяются нравственные и душевые терзания героев. Характерно, что от несколько абстрактных, «шиллеровских», сожалений о глубоком унижении человека Митя приходит к социально-определенному, при этом глубоко эмоционально пережитому горю о страдающем русском крестьянстве, символом которого оказывается для него плачущее мужицкое «дитё». И вина Мити, о которой он дальше будет говорить, сразу приобретает конкретные черты и становится тем самым понятным его желание осуждения и страдания. По мнению Достоевского, Митя виноват в том, что не думал раньше о народном страдании и горе, предаваясь пьянству, беспутствам и порокам, отвергая тем самым народную правду, хранителем которой он должен был быть как представитель образованного слоя в России.

Необходимость грядущего осуждения для Мити в этот момент очевидна. Буквально сразу, как он пробудился от своего пророческого сна, он впервые в своей жизни приходит к мысли, что он не только грешен, но может и должен от своего греха избавиться страданием: «Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей, но из всех — пусть уж так будет решено теперь — из всех я самый подлый гад! Пусть! Каждый день моей жизни я, бия себя в грудь, обещал исправиться и каждый день творил все те же пакости. Понимаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы, чтоб захватить его как в аркан и скрутить внешнею силой. Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь! Ведь, может быть, и очищусь, господа, а?»

Однако, как и герой «Повести о Горе-Злочастии», он сам по себе слишком слаб, чтобы устоять без внешней поддержки. Его может удержать только судьба или ситуация. Не случайно и то, что Митя до конца не может никак прочувствовать своей *личной вины* за дитё, хотя и говорит, что в каторгу «за дитё» пойдет. Он никак не может до конца понять свой пророческий сон, потому что все время забывает о ребенке, в судьбе которого так трагически виноват и чья история разворачивается как самостоятельный сюжет параллельно с его собственной, ребенке, в котором принимает такое живое и деятельное участие Алеша, пытаясь тем самым хоть немного искупить вину брата. Об этой вине просто и прямо говорит

ему отец Илюшечки: «Ибо что он тогда вынес, как вашему братцу руки целовал и кричал ему: «Простите папочку, простите папочку», — то это только бог один знает да я-с. ...Мой Илюшка в ту самую минуту на площади-то-с, как руки-то его целовал, в ту самую минуту всю истину произошел-с. Вошла в него эта истина-с и пришибла его навеки-с». Отсюда начинается болезнь мальчика («В тот самый день он у меня в лихорадке был-с, всю ночь бредил»), приведшая его к смерти. И это показательно, что, говоря о «дите», Митя ни разу не вспоминает Илюшечку, судьбой которого так обеспокоен сам писатель. Забывчивость героя нам о многом говорит.

Ощущив свое единство с землей, с миром, с «почвой», человек, полагал писатель, должен взять на себя все грехи мира, поскольку они как бы и его теперь, ведь он с миром отныне един. До сих пор, по мысли Достоевского, в полной мере только Христос совершил этот подвиг. Принес себя как искупительную жертву. Стать праведником, святым, пострадать за других — в этом, считает Достоевский, для человека высшая ступень его единения с народом. Казалось бы, Митя выбирает именно этот путь. Во всяком случае, таков смысл его исповедальных слов, обращенных к Алеше, когда тот посетил его в тюрьме: «Зачем мне тогда приснилось «дитё» в такую минуту? «Отчего бедно дитё?» Это пророчество мне было в ту минуту! За «дитё» и пойду. Потому что все за всех виноваты. За всех «дитё», потому что есть малые дети и большие дети. Все — «дитё». За всех и пойду, потому что надо же кому-нибудь и за всех пойти».

Однако мы не смеем до конца поверить герою, потому что реалистическое движение образа такого человека, как он нарисован писателем, не может остановиться на таком его решении. Слишком много карамазовской гордыни в его словах: «За всех и пойду». Пошел ты «за всех» или только «за себя» могут решить только другие. Человек может идти ради всех, искупая прежде всего свои грехи, а не беря на себя смелость быть искупителем всеобщих прегрешений, считает Достоевский. Заметим, что Алеша ни разу не произносит подобных громких фраз, а терпеливо и безотказно просто пытается помочь всем, кто его просит и кто в его помощи нуждается. А это требует прежде всего терпения и постоянного труда. Надо учесть и то, что Митя еще не сумел обуздить себя и доказать *делом* свое духовное перерождение. Решение этой задачи еще предстоит ему. Для Достоевского существует два типа душевного труда. Один направлен прежде всего на личное спасение, другой идет дальше — к спасению остальных; он-то и связан с постоянным и неустанным душевным напряжением и горением. Это в полном смысле ежедневный, тяжелый, почти каторжный труд, но избранный не по внушению извне, не под давлением обстоятельств, а по свободно, самостоятельно принятому решению. Свою способность к такому труду Митя пока не доказал.

Мы верим, что он избавился от сладострастия («Прежде меня только изгибы инфернальные томили, а теперь я всю ее душу в свою душу принял и через нее сам человеком стал!» — говорит он о Грушеньке), но любовь его — пока к одному человеку. 16, апреля

1864 года, на следующий день после смерти своей первой жены, Достоевский занес в записную книжку следующее размышление: «Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от *всех* (мало остается для всех): Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность)» (20, 173). Эту вот двойственность, соединение эгоизма и самопожертвования, важность, но недостаточность (для достижения идеала) любви к женщине, любви, которая все же содержит в себе момент «уединения», «оттолкновения от гуманизма», мы и видим в образе Дмитрия Карамазова. Митя сделал шаг от сладострастия к истинной любви, но дальше ступить не может, поскольку «посягновение на женщину», по мысли писателя, ведет в каком-то смысле к «обособлению пары от *всех*». Полюбив Грушу, он, хоть и говорит о кресте, то есть символе страдания за других, тем не менее от креста весьма далек. Митя в момент невероятного эмоционального и нравственного напряжения сумел почувствовать сквозь всю «наружную кору», сквозь все напластования зла доброе начало в основе своей души («Я в себе в эти два последние месяцы нового человека ощущал, воскрес во мне новый

человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром», — признается он Алеше). Он вроде бы постиг высшую ценность поступка, когда человек отдает себя, свою жизнь ради установления всеобщего братства, ради искоренения страданий, но это еще не значит, что он сам так поступит. Достоевский слишком реалист, чтобы не понимать, что путем такого мгновенного перерождения к такому деянию не готовятся. Преображающее мгновение дает возможность отринуть свою скверну и пробиться к другим, осознать их беды и горести, но это пока лишь только самоочищение; жизнь для других требует не мгновенного подвига, а постоянной, неустанной душевной работы. Именно о нетерпеливцах, подобных Мите, жаждущих мгновенного подвига, говорил старец Зосима: «Ну куда такой пойдет и на что он способен? На скорый поступок разве, а долго не вытерпит».

Страдая за народ по «народной правде», быть для народа носителем этой самой его правды, его идеалов — вот прозрение Мити. Но для этого от многого придется отказаться. А Митя не может. «Ведь я без Груши жить не могу! Ну как ее ко мне там не пустят? Каторжных разве венчают?.. А без Груши что я там под землей с молотком-то? Я себе только голову раздроблю этим молотком!» Слишком он жизнь любит, плоть любит, чтоб принять этот путь, этот крест. «От распятия убежал!» — восклицает Митя¹, рассказывая «секрет»: про

¹ Тем самым достаточно откровенно признаваясь в своей неспособности идти крестным путем «истинного праведничества».

возможный свой побег в Америку. И когда побег его, уже после суда, решен, Алеша говорит ему, весьма серьезно говорит: «Ты не готов и не для тебя такой крест. Мало того: и не нужен тебе, не готовому, такой великомученический крест... Ты хотел мукой возродить в себе другого человека; по-моему, помни только всегда, во всю жизнь и куда бы ты ни убежал; об этом другом человеке — и вот с тебя и довольно. То, что ты не принял большой крестной муки, послужит только к тому, что ты ощущешь в себе еще больший долг и этим беспрерывным ощущением впредь, во всю жизнь, поможешь своему возрождению, может быть, более, чем если б пошел туда. Потому что там ты не перенесешь и возропщешь... Не всем бремена тяжкие, для иных они невозможны...»

Так что же ему делать? Остается второй путь: «мужиком сделаться», крестьянствовать, что еще в начале романа звучало для него нелепицей. Теперь он этого хочет, хочет раствориться в народе и тем обрести для сердца приемлемую жизнь.

Грушенька, как и всякая истинно полюбившая женщина, первой почувствовала пределы и возможности своего избранника, но вместе с тем ощущила как реальность его необходимый путь. Еще в Мокром, перед Митиным арестом, она убеждает его: «Мы пойдем с тобою лучше землю пахать. Я землю вот этими руками скрести хочу. Трудиться надо, слышишь? Алеша приказал». Для нее высший — это Алеша. Но Мите тоже кажется, что он может встать на эту высшую ступень. И только когда он ощущает тяжесть креста, он смиряется. «Будем где-нибудь в глухи землю пахать» — вот

итог, к которому он приходит в эпилоге романа. Здесь есть и самопожертвование, в этом желании, хотя и не такое, на какое претендовал Митя до того. Он не в состоянии изменить мир, утвердить в России братство, но он может таким путем соединиться с народом, с « почвой », а тем самым и с народной правдой. Это, конечно, больше походит на самоспасение, но Достоевскому и самоспасение, самоочищение кажется весьма важным делом. Здесь он совпадает с Львом Толстым, хотя, в отличие от своего великого современника, полагавшего, что едва ли не единственный путь исправления мира — это самоисправление каждого человека, он все же не видит в этом пути «сердцевину целого», к которой должны приблизиться «остальные люди», от нее «оторвавшиеся». Этот путь — «минимум», путь уменьшения зла, но не избавления от него. Но уже Митя осознал и иной путь, путь праведничества, на который нужны великие силы и который он не осилил. Посмотрим же, как понимал Достоевский этот путь и его перспективы.

Глава V

«РАННИЙ ЧЕЛОВЕКОЛЮБЕЦ»

Именем Алексея Карамазова начинается роман («Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова...») и этим же именем роман завершается («Ура Карамазову! — еще раз восторженно прокричал Ко-

ля, и еще раз все мальчики подхватили его восклицание). Более того, «Братья Карамазовы», как предуведомляет повествователь, «есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя». Поэтому можно даже сказать, что все события, протекающие в романе, мы должны рассматривать по отношению к становлению Алеши. Тем не менее анализировать его образ достаточно сложно, поскольку второй, «главный роман», где описывается «деятельность» героя, так и не был написан. В каком-то смысле перед нами (если позволительно такое отдаленное сравнение) «Дон Кихот» без второго тома, тома, в котором как раз и раскрывается высшее значение деятельности Рыцаря Печального Образа.

Алеша в этом романе только вступает в действие, в жизнь, он еще, как справедливо замечает рассказчик, «деятель неопределенный, невыяснившийся», меж тем, как все остальные персонажи, в том числе и его братья,— содержательно и поэтически до конца раскрытые образы. Читатель может ждать событийного продолжения их судеб, но не поэтического. Художественная проблема, которую выражает каждый из них, в сущности решена писателем. Их событийная незавершенность (характерная, кстати сказать, для многих героев Достоевского, например, Раскольникова, Аркадия Долгорукого) только подчеркивает их содержательную для читателя законченность. Братья Алеши уже живут, действуют, Алеша только выходит из монастыря, где он скрывался от мира, в мир, но еще прежде, чем он успел что-либо сделать, совершается

трагедия. Также и любовь Мити и Грушеньки, Ивана и Катерины Ивановны проходит перед нашими глазами, но предугадываемые нами непростые отношения Алеши и Лизы, на которые все время намекает повествователь, — дело будущего. «Великое послушание в миру», на которое благословляет Алешу старец Зосима, герою еще предстоит. И все же мы не должны забывать, что Алеша, по замыслу автора, есть главный герой не только второго, но и первого романа, который является его жизнеописанием. И если во втором романе герой должен был действовать, то в первом, написанном, он *становится*, что не менее важно. И понять смысл и направленность его будущей деятельности возможно по его становлению, процессу, который, как нам кажется, уже во многом выявляет и определяет судьбу и характер героя.

Достоевский несколько раз пытался создать образ «положительно прекрасного человека», праведника. Князь Мышкин («Идиот»), Тихон («Бесы»), Макар Долгорукий («Подросток») — вот этапы, ведущие к образу Алеши Карамазова. Но если Тихон и странник Макар фигуры скорее второго плана, учителя, но не деятели, близкие по своей художественной структуре и задаче старцу Зосиме, Алешиному наставнику, но не самому Алеше, то князь Мышкин есть главный герой романа, деятель, и в этом смысле прямой предтеча Алеши. Однако и разница между ними принципиальная. Фигура князя Мышкина символизирует сломившегося праведника, праведника, не выдержавшего искуса жизни, не случайно в конце романа он снова ввергает-

ся в ад безумия. Не случайно и то, что Достоевский облегчил герою его праведность: он из-за своего слабоумия был выключен очень долго из реальной жизни, жил в Швейцарии, зло его близко не касалось, он к тому же исходно лишен и сладострастного начала («Я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю», — признается в первых же строках романа князь). Алешу же писатель видел «твёрдым на всю жизнь бойцом», которого не может сломить жизнь и который свою праведность выстрадал в борьбе со злом мира и с собой.

«Карамазовщине» в романе противостоит Карамазов же, Алеша, то есть герой, не пришедший откуда-то извне (как князь Мышкин, «идиот» из Швейцарии), а в себе самом носящий ту же карамазовскую стихию («Я то же самое, что и ты», — замечает он исповедующемуся в сладострастии Мите). Поэтому преодоление этой стихии в самом себе, по мысли писателя, даст ему иммунитет и против внешнего зла. Это содержательное отличие Алеши от Мышина. Но и поэтически он решен иначе¹.

Достаточно напомнить первоначальное описание героя.

¹ Как уже отмечалось в современных исследованиях, образ Алеши строится как житие подвижника, праведника, и для более адекватного, так сказать художественного восприятия этого образа, на него следует попытаться посмотреть в контексте древнерусской агиографической литературы. См.: В. Е. Ветловская. Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» (Житие Алексея человека божия и духовный стих о нем). — В кн.: «Достоевский и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство». М., «Советский писатель», 1971, с. 325—354.

«В детстве и юности он был мало экспанси-
вен и даже мало разговорчив, но не от недове-
рия, не от робости или угрюмой нелюдимости,
вовсе даже напротив, а от чего-то другого,
от какой-то как бы внутренней заботы, соб-
ственно личной, до других не касавшейся,
но столь для него важной, что он из-за нее
как бы забывал других».

«Но людей он любил: он, казалось, всю
жизнь жил, совершенно веря в людей, а между
тем никто и никогда не считал его ни про-
стячком, ни наивным человеком».

«Что-то было в нем, что говорило и внуша-
ло (да и всю жизнь потом), что он не хочет быть
судьей людей, что он не захочет взять на себя
осуждения и ни за что не осудит. Казалось
даже, что он все допускал, нимало не осуждая,
хотя часто очень горько грустя».

«Мало того, в этом смысле он до того до-
шел, что его никто не мог ни удивить, ни испу-
гать, и это даже в самой ранней своей моло-
дости».

«Дар возбуждать к себе особенную
любовь он заключал в себе, так сказать, в
самой природе, безыскусственно и непосредст-
венно».

«Он с самого детства любил уходить в угол
и книжки читать, и, однако же, и товарищи его
до того полюбили, что решительно можно
было назвать его всеобщим любимцем во все
время пребывания его в школе».

«Он редко бывал резв, даже редко весел, но
все, взглянув на него, тотчас видели, что
это вовсе не от какой-нибудь в нем угрюмости,
что, напротив, он ровен и ясен» и т. д.

Если при этом учесть, что отец его был

злой сладострастник и развратник, духовный лакей, шут, что жил он всю свою юность по чужим людям (что так озлобило его единоутробного брата Ивана), то трудно понять, если исходить из поэтики, скажем, «натуральной школы», какие условия породили все эти его удивительные качества¹.

Ключом к авторскому пониманию масштабов образа Алеша служит детское воспоминание героя: «Он запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, пред ним зажженную лампадку, а перед образом на коленях рыдающую как в истерике, со взвизгиваниями и вскриканиями, мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятий своих обеими руками к образу как бы под покров Богородице... и

¹ Для их понимания очень важно учитывать житийную подоснову образа Алеша, глубокое усвоение писателем традиции древнерусской литературы. Ср. у Н. Гудзия: «Обычно житие святого начиналось с краткого упоминания о его родителях... Иногда святой происходил от родителей нечестивых, и этим подчеркивалось, что, несмотря на неблагоприятные условия воспитания, человек все же становился подвижником. Далее шла речь о поведении будущего святого в детстве. Он отличается скромностью, послушанием, прилежанием к книжному делу, чуждается игр со сверстниками и всецело проникнут благочестием. В дальнейшем, часто с юности, начинается его подвижническая жизнь, большей частью в монастыре или в пустынном уединении» (Н. Гудзий. История древней русской литературы. М., Учпедгиз, 1956, с. 34—35). Разумеется, поэтика «Братьев Карамазовых» не повтор, а результат органического приятия и переосмыслиния этих традиций, наполнения их актуальным, современным содержанием.

вдруг вбегает нянька и вырывает его у нее в испуге. Вот картина! Алеша запомнил в тот миг и лицо своей матери: он говорил, что оно было исступленное, но прекрасное». И так дорого оно для героя было, что «он редко кому любил поверять это воспоминание».

Воздействие этой сцены на Алешу, на становление его характера и высокой душевной устремленности настолько глубоко, как показывает писатель, что запомнил он ее на всю жизнь. С матерью вообще связаны все самые светлые и сильные воспоминания героя. Когда отец его, старик Карамазов, в пьяном безудерже бахвалится, как он, глумясь над его матерью, плунул в любимую ее икону, Алеша теряет сознание от перенесенного скорбного потрясения. Образ гонимой и страдающей матери, которая пытается защитить, спасти свое дитя, протягивает его под покров богородицы, как бы неким намеком совпадает с образом, в котором человечество воплотило идею просветленного и, если так можно выразиться, высокого материнства. «Везде в лице божией матери, — писал другой великий русский писатель И. А. Гончаров, — является тип чистейшей и нежнейшей матери во всей ее материнской — и только материнской красоте, без примеси всякой другой любви, всякого другого земного чувства»¹. (Вспомним, что «Сикстинская мадонна» Рафаэля была самой любимой картиной Достоевского.) При этом надо учесть, что богоматерь в мировой культуре воспринималась не просто как за-

¹ И. А. Гончаров. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8. М., Гослитиздат, 1955, с. 190—191.

ступница, но и как символ матери, отдавшей своего сына на крестный путь борьбы и страдания ради спасения человечества. В контексте этой вполне понятной эмоционально-художественной традиции и надлежит рассматривать сцену, когда мать в экстатическом «исступлении» (заметим, что герой тоже исступленно, то есть в высшем напряжении духовных сил клянется любить землю) как бы благословляет Алешу на жизненный путь бескомпромиссного праведничества. Образ страдающей матери как образ высокого нравственного страдания всю жизнь не оставляет Алешу, постоянно, как видим мы на протяжении романа, пытающегося облегчить несчастья и беды окружающих его людей.

Второй, весьма важный момент для понимания образа Алеши сказался в самой структуре романа. Уже самое первое прочтение романа показывает читателю, что существует по крайней мере два взгляда на события, протекающие в романе. Его, читательский, и взгляд самих действующих лиц. И если читателю может быть что-то и непонятно в движении романа, он тем не менее абсолютно уверен, что все же он разбирается в характерах и причинах поступков героев лучше, чем сами герои. Герои, может, и хотят порой разобраться друг в друге, но понимают друг друга превратно: Катерина Ивановна ошибается в намерениях Грушеньки, Митя — в желании Хохлаковой дать ему три тысячи, прокурор — в движениях Митиной души и его побуждениях, и уж совсем чудовищны последствия взаимонепонимания Ивана и Смердякова.

Но как же мы узнаём о внутренних движе-

ниях чувств героев? Обычно говорят, что герои Достоевского раскрываются в диалогах. Это утверждение, однако, справедливо лишь по отношению к диалогам остальных персонажей с Алешей, которому они, как правило, исповедуются. Таким образом, Алеша служит читателю проводником по этому аду непонимающих друг друга людей. Только он да еще Зосима умеют слушать и слышать внутренние голоса других. Поэтому все так и стремятся к беседе с ними. Алеша выступает как «лекарь», в отличие от ограниченных и неумелых «лекарей», выведенных в романе, пытающийся в личном общении, так сказать, душа с душой, принять на себя боль другого человека, показать, что зло не центр души собеседника, а нечто для него внешнее, маска, надетая на него внешними обстоятельствами. А человек — под нею. Можно сказать, что Алеша (используя выражение Достоевского) «ищет человека в человеке». Это как бы «лечебное действие души». И его «лечебную силу» герои чувствуют, начиная уже с первых эпизодов романа. Иван, приступая к своей «бунтарской» исповеди, говорит Алеше: «Братишка ты мой, не тебя я хочу развратить и сдвинуть с твоего устоя, я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою».

В модели мира, предложенной Достоевским в этом романе, Алеша необходим, без него развалился бы весь роман, он — центр, все соединяющий. Припомним только, чем он занят с утра до вечера. То он бежит к Катерине Ивановне, то к Мите, то к отцу, то к госпоже Хохлаковой, то к Лизе, то к Ивану... И переносит: от одного записочки, от другого устное какое поручение, выслушивает, советует, даже

сплетни передает, сообщает необходимые сведения, мирит, сводит, соединяет расходящихся в разные стороны людей. И Достоевский относится к его делам (хотя он вроде бы ничего и не делает особенного, только бегает да отношения выясняет) с величайшим уважением: соединять людей — что может быть важнее! Другое дело, получается ли это соединение, но во всяком случае сама поэтика романа свидетельствует о том замысле, который связывал Достоевский с образом Алеши: защитник, заступник русской земли должен быть и ее соединителем, ибо братство, столь чаемое Достоевским для России, нарушено под влиянием крепостничества и капитализма в самой своей основе.

Остается прояснить еще третий момент в исходном замысле писателя, прежде чем мы перейдем к непосредственному анализу поведения героя. Почему для обрисовки образа «соединителя» «русской земли» писатель помещает героя в монастырь, как необычное сообщая, что юный герой — «в ряске послушника». Это тем интереснее, что в заметке А. С. Суворина, опубликованной сразу после смерти писателя, приводились следующие соображения самого Достоевского об Алеше: «Алеша Карамазов должен был явиться героем следующего романа, героем, из которого он хотел создать тип русского социалиста, не тот ходячий тип, который мы знаем и который вырос вполне на европейской почве...»¹. Что это значит и как это совместить — «русский со-

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2. М., «Художественная литература» 1964, с. 423.

циалист», выросший не «на европейской почве», является в романе «в ряске послушника»? Но тут, очевидно, имеет смысл напомнить уже приводившиеся слова А. В. Луначарского, что, по мысли Достоевского, «церковь когда-то построит какой-то особенный, почти неземной социализм»¹. Именно поэтому писатель искал своего героя-идеолога в монастыре, так как, по его убеждению, русский социалист должен быть с народом, с народной правдой, а она, по Достоевскому, заключалась в вере в Христа. Эта мысль сказалась, в частности, в словах старца Зосимы, лучше прочего проясняющих идеологический замысел писателя: «От народа спасение Руси. Русский же монастырь искони был с народом».

Достоевский полагал, что православие сможет противостоять разлагающему влиянию капитализма, перебороть то зло, которое символизировал для него образ «карамазовщины», восстановить извращенную и падшую личность и утвердить гармоническое гуманное мироустройство. При этом следует подчеркнуть, что «Достоевский, — по справедливому утверждению А. В. Луначарского, — очень редко опирается на внешние формы ортодоксии. Важно ему не это: ему важно то углубленное «внутреннее» понимание церкви, которое давало ему возможность отчасти даже противополагать ее государству. Действительно, для Достоевского церковь... представляет силу, во многом противоречащую всему остальному жизненному укладу»². Но при этом суровый реалист Достоевский не писал пан-

¹ «Ф. М. Достоевский в русской критике», с. 442.

² Там же, с. 441—442.

гириков, и поэтому он столкнул православную церковь с реальными бедами, несчастьями и злом пореформенной России.

В результате этого столкновения он, правда, не порвал с официальной церковью, как Лев Толстой, но во многом взглянул на мир и на саму церковь иначе, чем от него ждал, скажем, К. П. Победоносцев, ибо отличие Достоевского от деятелей церковного официоза, ожидавших от писателя младенчески ясного и казенно-правильного «православного романа», заключалось в том, что «*косанна*» писателя, как сам он говорил, прошла «через большое *горнило сомнений*¹», и этих сомнений таить он не собирался. Достоевский — художник, беспощадный в своем видении мира, «жестокий талант», как определил его Михайловский, не был бы самим собой, если бы увидел хоть в одном явлении окружавшей его действительности примиренное и благолепное устроение. И, быть может, наиболее сильный удар он нанес казенно-равнодушной к несчастьям России официальной церкви. Тот же старец Зосима говорит у него: «Други и учители, слышал я не раз, а теперь в последнее время еще слышнее стало о том, как у нас иереи божии, а пуще всего сельские, жалуются слезно и повсеместно на малое свое содержание и на унижение свое... Господи! думаю, дай бог им более сего столь драгоценного для них содержания... но воистину говорю: если кто виноват сему, то наполовину мы сами! Ибо пусть нет времени, пусть он справедливо говорит, что угнетен все время работой и требами, но не все же ведь время,

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 465.

ведь есть же и у него хоть час один во всю-то неделю, чтоб и о боге вспомнить»¹. Это равнодушие к миру высших нравственных ценностей неприемлемо для гуманиста Достоевского, некогда каторгой заплатившего за свои убеждения. Писатель и в монастыре не видит желания помочь людям, кроме разве как у старца Зосимы и его небольшого окружения. Не случайно высокообразованному, гуманистически настроенному старцу Зосиме (заметим, что тенденции, выражаемые старцем Зосимой, как и само старчество, он рисует как некое новшество для русского православия: «старцы и старчество появились у нас, по нашим русским монастырям, весьма лишь недавно, даже нет и ста лет») он противопоставляет диковатого, наделенного стихийной языческой силой, равнодушного к мирским делам отца Ферапонта, в котором его сторонники видят истинного хранителя святоотеческих преданий. Более того, голоса сторонников Ферапонта писатель называет «кликами изуверов». Как точно замечает в примечаниях к роману Г. М. Фрид-

¹ Сам Достоевский, говоря от себя, а не устами героя-монаха, еще более резок по отношению к казенной церкви. В «Дневнике писателя» за 1877 год он писал: «Кто всего ближе стоит к народу? Духовенство? Но духовенство наше не отвечает на вопросы народа давно уже. Кроме иных, еще горящих огнем ревности о Христе священников, часто незаметных, никому неизвестных, именно потому, что ничего не ищут для себя, а живут лишь для паства, — кроме этих и, увы, весьма, кажется, немногих, остальные, если уж очень потребуются от них ответы — ответят на вопросы, пожалуй, еще доносом на них. Другие до того отдаляют от себя паству несоразмерными ни с чем поборами, что к ним и не придет никто спрашивать» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. XII, с. 181).

лендер, «автор показывает здесь, что в России не осталось ни одного самого тихого уголка, где бы не кипела скрытая борьба страстей, не ощущалась с большей или меньшей силой острота поставленных жизнью вопросов. Даже в провинциальном монастыре, где на поверхности царят спокойствие и «благообразие», происходит упорная, хотя и скрытая борьба старого и нового: сталкиваются между собой полудикий и невежественный фанатизм отца Ферапонта и ростки иного, более гуманного жизнепонимания, носителями которого являются Зосима и Алексей; суровый угнетающий и обезличивающий формализм и растущее чувство личности» (15, 459). Достоевский с потрясающей убедительностью рисует ту инстинктивную радость, с которой монахи в большинстве своем отказались от заветов старца Зосимы, как только от тела его пошел «тлетворный дух». И как показывает писатель, «тлетворный дух» был, по существу, лишь предлогом, чтобы избавиться от того чувства личной ответственности за беды мира, которого требовал старец, и вернуться к отгороженному от мирских забот исполнению формальных обрядов¹.

Достоевский не отрицал официальных догматов православного богословия, но по существу наполнял их новым, личностным и

¹ Ср. у Л. М. Лотман: «Рисуя в резко сатирическом свете «бунт» монахов, разочарованных в своем ожидании «чудес» от мощей праведника, Достоевский рассматривает такое отношение к проявлениям святости как полуязыческое суеверие» (Л. М. Лотман. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 307). Язычество для Достоевского синоним бездуховного, антигуманного.

гуманистическим содержанием. Это прозорливо заметил истово и доктринально веровавший мыслитель, критик и публицист К. Н. Леонтьев. Упрекая Достоевского за то, что во всех своих романах он обращается к Евангелию, минуя церковь, а это ведет к еретичеству, Леонтьев особо останавливается на «Братьях Карамазовых», где «весома значительную роль играют православные монахи»¹. С удовлетворением отметив этот факт, критик тем не менее дальше замечает: «Правда, и в «Братьях Карамазовых» монахи говорят не совсем то или, точнее выражаясь, *совсем не то*, что в действительности говорят очень *хорошие* монахи и у нас, и на Афонской горе, и русские монахи, и греческие, и болгарские. Правда, и тут как-то мало говорится о богослужении, о монастырских послушаниях; ни одной церковной службы, ни одного молебна... *Отшельник и строгий постник*, Ферапонт, мало до людей касающийся, почему-то изображен неблагоприятно и насмешливо... У г. Достоевского и в этом романе собственно *мистические* чувства все-таки выражены слабее, а чувства *гуманитарной идеализации* даже в речах иноков выражаются весьма пламенно и простиранно»². Это справедливо, ибо коренное отличие Достоевского от людей, верующих или механически-традиционно, или казенно-равнодушно, или столь истово-церковно, как Леонтьев, заключалось в том, что ему христианство было дорогое прежде всего как средство гуманного устройства мира. Не случайно он с таким вниманием прислушивался к

¹ К. Леонтьев. Собр. соч., т. 8. М., изд. В. М. Саблина, 1912, с. 197.

² Там же, с. 198. Курсив К. Леонтьева.

доводам противной стороны, так что Победоносцев был встревожен «силой и энергией» «атеистических положений» Ивана (15, 482).

Победоносцев опасался пафоса богоборческих речей Ивана. Однако не меньше, если не больше, ему следовало бы опасаться «тихого» Алеши. Потому что путь Алеши — мимо официальной церкви, а, возможно, и против нее и против государства. Дело в том, что Алеша нисколько не дублирует старца Зосиму, религиозного подвижника, какие уже бывали на Руси. Задача Алеши в новых условиях иная и, по замыслу Достоевского, более сложная — быть не только хранителем народной правды, но и соединителем распадающейся «русской земли». Очевидно, находясь в монастыре, сделать это невозможно, поэтому старец Зосима посыпает его в мир.

«— Благословите здесь оставаться, — просящим голосом вымолвил Алеша.

— Ты там нужнее. Там миру нет. Прислужишь и пригодишься. Подымутся беси, молитву читай. И знай, сынок (старец любил его так называть), что и впредь тебе не здесь место. Запомни сие, юноша. Как только сподобит бог преставиться мне — и уходи из монастыря. С всеми иди.

Алеша вздрогнул.

— Чего ты? Не здесь твоё место пока. Благословляю тебя на великое послушание в миру. Много тебе еще странствовать. И ожениться должен будешь, должен. Все должен будешь перенести, пока вновь прибудеши. А дела много будет. Но в тебе не сомневаюсь, потому и посыпаю тебя. С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя. Горе узришь

великое и в горе сем счастлив будешь. Вот тебе завет: в горе счастья ищи. Работай, неустанно работай. Запомни слово мое отныне, ибо хотя и буду еще беседовать с тобой, но не только дни, а и часы мои сочтены».

В XVII веке в древнерусской литературе шла полемика об «оправдании человека». Одно направление («латинствующих») утверждало, что человека перед богом оправдывают только дела, другое («грекофилов») — что достаточно веры. В конечном счете официально православной точкой зрения оказалась вторая¹. Достоевский стремится как бы соединить обе точки зрения, ибо Митю оправдывает его вера в добре начало («Слава Вышему на свете, Слава Вышему во мне!»), но это — низшая, необходимая, но отнюдь не достаточная степень «оправдания человека». «Дела много будет», «работай, неустанно работай», — наставляет старец Алешу. И очевидно, что ему предстоит именно этот, высший путь — путь дела. А в самодержавно-деспотическом государстве, подавляющем всякую инициативу, где дело, там и противодействие этому делу, а следовательно, и борьба.

Вспомним, как повествователь характеризует психологическую основу Алешиного характера, дающую читателю уверенность, что перед ним единственный из всех братьев, который готов пожертвовать всем ради счастья других: «Этот юноша, Алеша, был вовсе не

¹ А. М. Панченко. Русская стихотворная культура XVII века. Л., «Наука», 1973, с. 167—173. Автор, кстати, небезосновательно предлагает посмотреть сквозь призму этого спора на творчество Достоевского и Толстого (с. 173).

фанатик и, по-моему, по крайней мере, даже и не мистик вовсе. Заранее скажу мое полное мнение: был он просто ранний человеколюбец, и если ударился на монастырскую дорогу, то потому только, что в то время она одна поразила его и представила ему, так сказать, идеал исхода рвавшейся из мрака мирской злобы к свету любви души его». Итак, «не фанатик», «не мистик», а «ранний человеколюбец». Алеша из тех интеллигентных мальчиков, у которых убеждение немедленно претворяется в дело; такие шли в революцию столь же твердо и бескомпромиссно, как Алеша в монастырь («Сказано: «Раздай все иди за мной, если хочешь быть совершен». Алеша и сказал себе: «Не могу я отдать вместо «всего» два рубля, а вместо «иди за мной» ходить лишь к обедне»); по сути дела, Достоевский рисует героя, по характеру (хотя и не по идее) похожего на героев «Народной воли», ради идеи готовых на смерть и не могущих жить мирно и просто, когда они видят кругом людские несчастья: «Он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью». Так несколько парадоксально, но вместе с тем и весьма знаменательно утверждается Достоевским, что наиболее искренний путь к истине, к добру, к счастью на земле, к единению людей может быть у молодых людей, «ищущих», а не принимающих нечто на веру, недовольных привычной для остальных «мир-

ской злобой» существующего мироустройства.

Но тем самым уже в начале мы ощущаем некий бунтарский дух в Алеше, не так ярко проявляющийся, как в Иване, но не менее могучий; он словно еще присматривается, приглядывается и прислушивается к миру и к бурям, бушующим в его душе. Иногда только они сказываются в случайных вроде бы словах:

« — Я монах, монах? Монах я, Lise? Вы как-то сказали сию минуту, что я монах?»

— Да, сказала.

— А я в бога-то вот, может быть, и не верю».

По мысли Достоевского, только герой, способный пережить сомнение в самых высших ценностях, сможет и глубоко-лично, а не обрядово-казенno эти ценности усвоить, так, чтобы они стали постоянной мерой его поведения. Ракитин, Смердяков, с одной стороны, и Ми-тя — с другой, сомнений не испытывают, одни не верят ни в какие идеи абсолютно, другие верят в них без раздумий. Речь, разумеется, идет о глубоких, духовных сомнениях и поисках высшей, «конечной», так сказать истины, а не о поверхностных, наполовину показных метаниях госпожи Хохлаковой. В этом смысле, конечно, психологически самый близкий (хотя по выводам и самый далекий) человек Алеша — это Иван¹. Но в отличие от Ивана Алеша умеет не подпасть под власть «бунта», кото-

¹ Это духовное родство с Алешей, общую им смятенность и вопросительность духа очень хорошо чувствует Иван. Говоря о русских мальчиках, мучающихся «предвечными вопросами», Иван замечает, обращаясь к Алеше: «Я ведь и сам точь-в-точь такой же маленький мальчик, как и ты, разве только вот не послушник».

рый, как мы видели на примере Ивана, начинает подчинять человека своей логике. Алеша преодолевает первые искушения, связанные со смертью старца, речами и поступками братьев, хотя, судя по всему, ему предстоят и новые искушения, быть может, более сильные. Но именно потому, что он по собственному опыту знает о карамазовских бурях, живущих в душе каждого человека, он в состоянии понять другого, не осудить извне, механически, как осуждает государство, суд и т. п. учреждения, а пробиться к личностному ядру человека, если оно еще сохранилось. Бунтарский дух в Алеше, как тем самым показывает писатель, претворяется в силу не разрушительную, а созиадательную. Даже в отце своем он расшевелил какие-то добрые чувства, которые от хронического воздействия практически уже атрофировались в Федоре Павловиче. «Явясь по двадцатому году к отцу, положительно в вертеп грязного разврата, он, целомудренный и чистый, лишь молча удалялся, когда глядеть было нестерпимо, но без малейшего вида презрения или осуждения кому бы то ни было. Отец же, бывший когда-то приживальщик, а потому человек чуткий и тонкий на обиду, сначала недоверчиво и угрюмо его встретивший («много, дескать, молчит и много про себя рассуждает»), скоро кончил, однако же, тем, что стал его ужасно часто обнимать и целовать, не далее как через две какие-нибудь недели, правда с пьяными слезами, в хмельной чувствительности, но видно, что полюбив его искренно и глубоко и так, как никогда, конечно, не удавалось такому, как он, никого любить...»

Но эта созиадательная сила оказывается

чрезвычайно опасной для мертвенно-механического духа казенных учреждений. В своем отношении с мальчиками (людьми будущего, по мысли писателя), соучениками Илюшечки, Алеша созидаст новый тип отношения между людьми, основанный на взаимоуважении, взаимопонимании и любви, снимая между людьми возрастные и социальные преграды (бедняк Илюшечка, богатенький Смуров, разночинец Коля Красоткин). Но такое созидание означает отвержение норм и догм «лежащего во зле» мира, где богатый угнетает бедного, а взрослый — ребенка. Способность к высокому сомнению, находящаяся в основе такого созидания, и дает гарантию «не принять существующего за свой идеал» (5, 70), что как необходимое условие духовности человека утверждал Достоевский еще в начале шестидесятых годов.

Более того, такое созидаельное «не-приятие существующего»казалось Достоевскому гораздо более сильным, чем революционное, понимаемое писателем как анархистско-бунтарское отрицание. Нам кажется, что для прояснения точки зрения писателя в этом вопросе уместно вспомнить знаменитый спор Белинского с Достоевским, происходивший еще в 40-е годы, о позиции, которую занял бы Христос, окажись он в XIX столетии. Белинский, как рассказывал позже Достоевский, поначалу утверждал, что Христос был бы самой неприметной личностью, но тут же поправился и со страстью заявил, что Христос непременно примкнул бы «к социалистам» или даже, как добавил безымянный друг Белинского, встал бы во главе движения. Это вспоминает До-

стоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год. Судя по контексту воспоминания, писатель возражал великому критику. Однако не прошло и нескольких лет с момента спора, как Федор Михайлович Достоевский принял участие в кружке социалистов-петрашевцев и был приговорен к смертной казни за чтение революционного письма Белинского к Гоголю. Вопрос, волновавший Достоевского тридцать лет назад, в полную силу ставится им в его последнем романе. Если Христос вернется на землю, то будет ли он с революционерами, примет ли он революционное насилие или, наоборот, окажется противником революционеров? Этой проблематике посвящена в известной мере поэма Ивана «Великий инквизитор», тема эта звучит и в образе Алеша (как Христос, избравшего путь страдания за других), на нее, наконец, есть и прямой намек в словах Коли Красоткина, обращенных к Алеше: «Если хотите, я не против Христа. Это была вполне гуманная личность, и живи он в наше время, он бы прямо примкнул к революционерам и, может быть, играл бы видную роль... Это еще старик Белинский тоже, говорят, говорил».

В поэме «Великий инквизитор» Христос не протестует, не выступает против злодейств инквизиции, он просто является, молча проходит среди людей «с тихою улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью». Он благословляет, исцеляет, воскрешает, то есть совершает творческую, созидающую работу, по видимости не противоречащую требованиям «свя-

той церкви». Но по сути дела он оказывается страшен властям предержащим. Христос не революционер, но протест его, по мысли Достоевского, основателен и необычайно глубок, поскольку само явление его есть воплощение на Земле Истины и Добра, а следовательно, прямое, безо всяких доказательств, безо всякого тем более навязывания своей позиции кому бы то ни было, опровержение существующей и торжествующей в мире лжи и скверны.

Иными словами, всем своим существом, в сути своей Христос не принимает и не может принять пути насилия и отрицания (поскольку отрицание, по мысли Достоевского, не творит «нового человека», ибо для преодоления зла оно пользуется дурными, злыми свойствами людей, не случайно великий инквизитор соглашается с советами «умного духа»). Но он не принимает и «мира сего». Как же в таком случае отнесся бы он к революционерам? Осудил их или нет?

Приглядимся еще раз к разговору двух братьев, Ивана и Алеши. Особенно к главам «Бунт» и «Великий инквизитор». После рассказа о генерале, приказавшем собаками затравить восьмилетнего мальчика, Иван спрашивает вдруг Алешу: «Ну... что же его? Расстрелять? Для удовлетворения нравственного чувства расстрелять? Говори, Алешка!

— Расстрелять! — тихо проговорил Алеша, с бледною, перекосившейся какою-то улыбкой подняв взор на брата.

— Браво! — завопил Иван в каком-то восторге, — уж коли ты сказал, значит...

Это первая кульминация в разговоре. Прослушник требует казни, поддерживает русско-

го нигилиста. Это как бы тезис в их разговоре. Однако Алеша быстро спохватывается, отказываясь быть судьей другому человеку, наказывать или казнить кого бы там ни было, а предлагает путь иной: жаждущему добра пострадать за других с тем, чтобы страдание его открыло сердца людей и повлекло их на праведную дорогу. И как пример вспоминает Христа. Это вторая кульминация и антитезис.

Иван отвечает поэмы «Великий инквизитор», где доказывает, что люди не пойдут за страдальцем, ибо добро само по себе беспомощно и бессильно, и что Христу не останется ничего иного, как принять и благословить насилие над людьми во имя их же счастья. Когда же поэма кончилась, и разговор снова вернулся к их судьбам, Иван заявляет снова свое кредо о неизбежности насилия, совсем в интонации великого инквизитора: «От формулы «все позволено» я не отрекусь, ну и что же, за это ты от меня отречешься, да, да?

Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы». Это третья кульминация и своеобразный синтез. Что же все это, однако, в расположении идей романа значит? Ведь мы же понимаем, что Алеша не принял пути Ивана.

Иван пытается представить поцелуй Христа как одобрение жизнедеятельности великого инквизитора (характерно восклицание Алеши по окончании поэмы: «И ты вместе с ним, и ты?», то есть с великим инквизитором), как признание права на существование методов насилия. Но не выдает ли он желаемое за действительное? Ведь мы должны все же помнить, что перед нами не прямой авторский

текст, что поэма сочинена героем, а это немного меняет точку отсчета. Христос в поэме Ивана все время молчит. Но ведь это не случайно. Иван, нигилист, с чертом беседующий, не сумел сказать за Христа, не сумел понять и передать логику его мысли и чувства, он сумел заметить только внешнее их проявление — поцелуй. Зато великого инквизитора он прекрасно понимает. И через реакцию на поцелуй великого инквизитора, опосредованно, мы можем догадаться, что хотел сказать ему своим поцелуем Христос. О реакции этой Иван бросает вскользь, в последней фразе поэмы: «Поцелуй горит на его сердце, но старик остается в прежней идее».

Ответ весь в частице одной, в союзе «но». «Но старик остается в прежней идее...» И это несмотря на то, что «поцелуй горит на его сердце». Следовательно, поцелуй мог перевернуть его жизнь, заставить отказаться от идеи насилия, несвободы. Значит, уже об одобрении речи быть не может. Что же за чувство вложил Христос в свой поцелуй? И что за чувство могло так потрясти старика? Если вспомним, что великий инквизитор обещал утром сжечь Христа, что рассказывал он, как изменили они Его учение о свободе и всепрощении, если вспомним слова Алеши, сказанные им перед поэмой, что есть такое существо, которое «может всё простить», то смысл поцелуя становится ясен. Это поцелуй *прощения* за великие душевые страдания, перенесенные великим инквизитором, и за искренность его желания счастья людей... Тот же смысл можем мы, очевидно, вложить и в Алешин поцелуй, когда целует он брата-бунтаря.

* * *

В контексте предыдущего рассуждения, а также для понимания предполагавшейся писателем судьбы Алеши стоит еще раз вспомнить обращенные к нему слова Зосимы: «С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя». Достоевский рисует героя, поступающего в жизни так, как поступил бы сам Христос. Для писателя это было высшим мерилом нравственности. В неоконченном письме Кавелину он утверждал: «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос... Сожигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком (заметим в скобках, что здесь содержится квинтэссенция проблематики «Великого инквизитора». — В. К.), ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь честность (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня один — Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков, — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный»¹. Процитировав это высказывание, Бахтин замечает: «Чрезвычайно характерно *вопрошание* идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть... не слияние с ним, а следова-

¹ «Ф. М. Достоевский об искусстве», с. 464.

ние за ним»¹. Алеша, как видится Достоевскому, абсолютно адекватно воспринял в себя образ Христа и следует ему в каждом своем поступке. Не случайно в главе «Кана Галилейская» чудится Алеше, что зван он на пир к Христу, зван и призван. Писатель ориентирует образ любимого героя на высший в его представлении образец нравственности.

Но не забудем, что в рассказе об Алеше чувствуется стилистика древнерусской житийной прозы, во всяком случае это обстоятельство показывает, что в отношении повествователя к герою сказываются некоторые черты древнерусского писателя. Для средневекового же христианского сознания, в том числе и для житийной прозы, характерно мышление по аналогии, и следование какому-либо образцу в известном смысле означало и слияние, по крайней мере, с внешним рисунком праобраза. Древнерусские авторы, пишет Д. С. Лихачев, «стремятся все ввести в известные нормы, все классифицировать, сопоставить с известными случаями из священной истории, снабдить соответствующими цитатами из священного писания и т. д. Средневековый писатель ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями»². Это «следование-слияние» Алехи и Христа достаточно отчетливо прослеживается в художественной ткани романа.

Начнем с того, что в «Братьях Карамазо-

¹ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 165.

² Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 95.

вых», то есть первом романе, который «произошел еще тринадцать лет назад», Алеша «всего двадцать лет». То есть во втором, главном романе, где Алеша (по свидетельству современников) предстоял эшафот, ему было бы ровно тридцать три года, как и Христу в момент распятия. Эпизод, когда старец посыает Алешу, называя его сыном, в мир, пророча ему грядущие несчастья («Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь»), тоже имеет явную евангельскую параллель, не говоря уж о том, что и у Алеши есть отец земной (Федор Павлович) и отец духовный (старец Зосима). Многозначительны и слова Ракитина после того, как он за двадцать пять рублей привел Алешу к Грушеньке: «Ты теперь за двадцать пять рублей меня давешних «презираешь»? Продал, дескать, истинного друга. Да ведь ты не Христос, а я не Иуда». Ракитин, конечно, не Иуда, но поступает он (и это читатель видит) как Иуда. Доказательность, достоверность этого художественно-символического уподобления как бы подкрепляет и второе соотнесение (Алеша — Христос). Далее прибавим уже отмеченную сцену поцелуя Христа и подобного же поцелуя Алеши. И в эпилоге вокруг Алеши группируются мальчики, товарищи умершего Илюшечки, жадно внимавшие каждому Алешиному слову («Всех их собралось человек двенадцать» — число, явно ориентирующее читателя на двенадцать учеников Иисуса).

Но такое соотнесение современного героя с героем евангельской легенды объективно содержало в себе дух протеста против официальной церкви и государства, сознавал это сам

писатель или не сознавал. Вообще надо сказать, что изображение Христа как протестанта характерно для русского искусства тех лет. Достаточно назвать картину Крамского «Христос в пустыне» (1878), где перед нами лицо разночинца, измученного раздумьем — «пойти ли направо или налево»¹, последний момент перед принятием решения отказаться от благ мира сего и поступать, как велит совесть. Еще более характерна в этом смысле написанная в 1890 году картина Н. Ге «Что есть истина?» (Христос перед Пилатом), в которой современники увидели столкновение истины и государственной лжи: «Такое положение, — писал о картине Ге Л. Толстой, — тысячи, миллионы раз повторяется везде, всегда между учениями истины и представителями сего мира. И это выражено на картине. Это верно исторически и верно современно»².

Христос выступил против Синедриона (читай: официальной церкви) и Пилата как представителя государства. В этом контексте и нужно воспринимать образ Алеши. Выступая перед студентами С.-Петербургского университета с чтением главы «Великий инквизитор», поясняя свой замысел, Достоевский сказал: «Если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства» (15, 198). Очевидно, что для большинства студенчества официальная церковь во главе с обер-прокурором Святейшего Синода Победоносцевым несомненно была свя-

¹ И. Н. Крамской. Письма. Статьи, т. I, с. 446.

² Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. М.—Л., 1933, с. 25.

занной «с целями мира сего». Начало протеста, заложенное в образе Алеши (ведь сопоставление с Христом означало и крестную муку, которую за столкновение с властями предлежащими должен был перенести Алеша), должно было, по всей видимости, реализоваться во втором, так и ненаписанном романе. Об этом сохранились свидетельства очевидцев. По воспоминаниям Суворина, Достоевский говорил, «что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать революционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду, и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...»¹.

Современных исследователей закономерно приводит в смущение фраза «Его бы казнили»², тем более что по целому ряду других свидетельств роман кончается не смертью героя, а его новым возрождением после периода испытаний и мук³. Вместе с тем слово «казнили», «казнь» не обязательно означает «смерть» героя. Вспомним, например, гражданскую

¹ А. С. Суворин. Дневник. М.—Пгр., 1923, с. 16.

² Так, выявляя целый ряд неточностей, допущенных при публикации дневника Суворина, Н. Роскина пишет: «Слово «казнили» читается предположительно. К сожалению, и нам не удается дать уверенное чтение. Можно с на- тяжкой прочесть «осудили», «мучали», но это не более как предположительные чтения. Характерно, однако, для поэтики Достоевского, что не казнью он завершает судьбу героя и свой последний роман» (Н. Роскина. Об одной старой публикации. — «Вопросы литературы», 1968, № 6, с. 253).

³ См.: С. Белов. Еще одна версия о продолжении «Братьев Карамазовых». — «Вопросы литературы», 1971, № 10, с. 254—255.

казнь Чернышевского. Или тот эпизод из собственной биографии писателя, который он вспоминал всю свою жизнь, — издевательский фарс, проделанный на Семеновском плацу над приговоренными к «смертной казни расстрелиянием» петрашевцами. Надо учесть, что к Алеше отношение автора не только любовное, но и в каком-то смысле интимное. Не случайно он дал этому герою имя своего любимого, умершего в 1878 году, прямо перед началом писания романа, трехлетнего сына. Возможно, он хотел придать герою и некоторые черты своей биографии. Если принять такое предположение, то приобретает некоторые конкретные очертания не только «казнь» героя и характер его «политического преступления», но и определяются те чувства, с которыми герой должен был подняться на эшафот, и тот перелом, который должен был впоследствии наступить в нем.

«Мы, петрашевцы, — вспоминал Достоевский, — стояли на эшафоте и выслушивали наш приговор без малейшего раскаяния. ...Приговор смертной казни расстрельянем, прочтенный нам всем предварительно, прочтен был вовсе не в шутку; почти все приговоренные были уверены, что он будет исполнен, и вынесли, по крайней мере, десять ужасных, безмерно страшных минут ожидания смерти. В эти последние минуты некоторые из нас (я знаю положительно), инстинктивно углубляясь в себя и проверяя мгновенно всю свою, столь юную еще жизнь, может быть, и раскаивались в иных тяжелых делах своих (из тех, которые у каждого человека всю жизнь лежат в тайне на совести); но то дело, за которое нас осудили,

те мысли, те понятия, которые владели нашим духом, представлялись нам не только не требующими раскаяния, но даже чем-то нас очищающим, мученичеством, за которое многое нам простится!» (21, 133). Затем была гражданская смерть, когда писатель, используя повторявшееся им про себя евангельское выражение, «к злодеям причтен был¹, своего рода потустороннее существование — Мертвый дом (название характерное и символическое).

Затем, как считал сам писатель, наступило возрождение благодаря соприкосновению с народом. «Не годы ссылки, не страдания сломили нас, — продолжает он. — Напротив, ничто не сломило нас, и наши убеждения лишь поддерживали наш дух сознанием исполненного долга. Нет, нечто другое изменило взгляд наш, наши убеждения и сердца наши... Это нечто другое было непосредственное соприкосновение с народом, братское соединение с ним в общем несчастии, понятие, что сам стал таким же, как он, с ним сравнен и даже привнесен к самой низшей ступени его» (21, 133—134). Подобный путь к возрождению мы встречали и у других героев Достоевского (Раскольников). Возможно, нечто аналогичное ожидало и Алешу. Впрочем, все это, разумеется, лишь предположения, однако, как нам кажется, основанные на поэтической логике романа и содержательной направленности всего творчества Достоевского.

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. XII, с. 394.

* * *

Путь религиозного переустройства мира, единения интеллигенции с народом на основе православия оказался утопичным и социально бесперспективным. Достоевский апеллировал к суду народа, перед которым как бы развернул три типа мировоззрения (символическая сцена суда, о чем мы писали выше), и хотел надеяться, что православие окажется искомым, при этом мирным, выходом из социальных противоречий. Но народ все больше и больше отходил от религии в сторону материалистически и революционно ориентированных учений. В споре о религиозности русского народа прав оказался Белинский. Революции 1905 и 1917 годов доказали ошибочность идеологических планов и проектов писателя по «спасению России».

«Карамазовщина», так ярко описанная великим художником, иными словами, те социальные и нравственные пороки, которые он бичевал в своих романах, «религиозному лечению» не поддавались. Надежды, которые Достоевский возлагал на православие, оказались, как продемонстрировала история, результатом идеологической aberrации писателя. Но тут мы должны сказать, что сам Достоевский, Достоевский-художник в отличие от Достоевского-идеолога, это предчувствовал. Не говоря уж о плане будущего романа, в котором Алеша уходил в революцию, всмотримся еще раз в развитие и разрешение сюжетных линий романа. И мы увидим, что ни одна из попыток Зосимы или Алеши проти-

востоять «карамазовщине» не увенчалась успехом. Умирает нераскаянным и неисправленным старик Карамазов; Ивану не удается «вылечиться Алешей», и он сходит с ума; Митя только по случайности не совершает убийства, а затем отказывается от креста; убийство не предотвращено, и состязаться с убийцей Смердяковым оказывается никому не под силу; умирает Илюшечка, и горе его отца неисцелимо; Алеша не может преодолеть даже в Лизе, на которой собирается жениться и которую, по-видимости, любит, «бесенка», толкающего ее ко злу, — короче, как и Христос в поэме Ивана «Великий инквизитор», Алеша бессилен в столкновении со злом мира, в данном случае, с «карамазовщиной». Таким образом, путь христианского подвижничества встает в романе не как решение, а как проблема. Правда, в эпилоге романа (Алеша и двенадцать учеников) как будто слышится надежда, эпилог открыт навстречу будущему. Но будущее это, судя по всему, чревато трагедией. Кто-то из учеников может оказаться Иудой. Незавершенность романа в этом смысле символична. Эта скорее незавершность.

Тем самым читателю не навязывается ни окончательного ответа, ни прямолинейного пути; каждый, читая Достоевского, испытывает чувство личной ответственности за выбор своей жизненной позиции, перед каждым писатель ставит задачу «найти себя в себе». Не в социальных прогнозах, а в невероятной смелости художественной постановки высших нравственных вопросов — сила Достоевского. Можно не принимать конкретного представле-

ния писателя о воплощении его нравственного императива, но вот сам этот нравственный императив (чтобы *состояться*, стать в полном смысле слова человеком, нужно отдать себя за свободу и счастье других людей) есть, быть может, одно из высших выражений гуманистической направленности великой русской литературы. Путь этот нелегок и трагичен, и писатель это не скрывал. Не случайно герои его романов подвергаются таким жестоким и тяжелым нравственным испытаниям. Но цель была одна — найти, пробудить «человека в человеке». «Мучительные парадоксы» Достоевского, писал Томас Манн, высказывались «во имя человечества и из любви к нему: во имя нового гуманизма, углубленного и лишенного риторики, прошедшего через все адские бездны мук и познания»¹.

Мечты писателя были утопичны, порой реакционны. История пошла не так, как он хотел. Но то лучшее, что он дал людям, пережило его эпоху и, вероятно, будет жить дальше. И это лучшее в полной мере сказалось в его последнем романе. Достоевский не только не успокаивает, но, напротив, всеми доступными средствами воюет против душевной лени, нравственной или, точнее, безнравственной самоуспокоенности, ставя читателя наедине со своей совестью, заставляет его задуматься о последствиях совершенных и совершаемых им дел и поступков и прежде всего о своей ответственности перед всеми людьми вместе и каждым человеком в отдельности.

¹ Томас Манн. Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1961, с. 345.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- М. М. Бахтина. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Художественная литература», 1972.
- Н. Я. Берковский. О «Братьях Карамазовых». — «Вопросы литературы», 1981, № 3.
- Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. М., Изд-во АН СССР, 1963.
- Л. П. Гроссман. Достоевский. М., «Молодая гвардия», 1962.
- В. Е. Ветловская. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., «Наука», 1977.
- А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. М.—Л., «Советский писатель», 1963.
- Д. С. Лихачев. «Летописное время» у Достоевского. — В кн.: Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Л., «Наука», 1967.
- Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. М.—Л., «Наука», 1964.
- Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. М., «Наука», 1967.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ. Последний роман Достоевского	5
Г л а в а I. «Как солнце в малой капле вод»	23
Г л а в а II. «Земляная карамазовская сила»..	64
Г л а в а III. «С умным человеком и поговорить любопытно»	92
Г л а в а IV. «Чтоб из низости душою мог подняться человек»	129
Г л а в а V. «Ранний человеколюбец»	156
Краткий список литературы	191

Владимир Карлович

КАНТОР

«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Ф. ДОСТОЕВСКОГО

Редактор

И. Масуренкова

Художественный редактор

С. Гераскевич

Технический редактор

О. Грудинкина

И. Жаворонкова

Корректоры

Т. Калинина,

Н. Филатова

ИБ № 3067

Сдано в набор 29.03.82. Подписано к печати А10913. 26.11.82. Формат 70×90¹/₃₂. Бумага тип. № 2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. Усл. печ. л. 7,00. Усл. кр.-отт. 7,29. Уч.-изд. л. 7,46. Тираж 50 000 экз. Заказ № 1111. Цена 25 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманская, 19.

Ордена Трудового Красного Знамени Ка-лининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. г. Ка-линин, пр. Ленина, 5.

МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Вышли из печати:

Дыханова Б. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. Лескова.

Кардин Э. Парус в море.

Трескунов М. Роман Виктора Гюго «Девяносто третий год».



Книга В. К. Кантора посвящена последнему и одному из самых сложных романов Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». В центре внимания автора вопрос о социально-психологической природе «карамазовщины», являющейся главнейшим в романе и позволяющей понять и раскрыть сущность как самого произведения, так и мировоззрения, нравственно-философских принципов Достоевского. Задача книги: помочь читателю войти в концептуально-проблемную структуру романа, которая определяется его образной системой и, в свою очередь определяет ее.