

ДОСТОЕВСКИЙ – В МЕРУ

1

Что-то должно было перемениться к осени 1971 года, если в руководящих инстанциях решили отпраздновать 150-летие Фёдора Михайловича Достоевского по высшему разряду. На торжественном заседании в Большом театре тогдашний официальный литературовед Борис Сучков возвестил о реабилитации автора «Бесов». Ещё недавно роман считался клеветническим, порочащим революционное движение. Автор был заклеен Лениным: «архискверный». Теперь оказалось, что писатель развенчал не настоящих, а ложных революционеров – анархистов и заговорщиков, то есть в конечном счёте совершил благое дело.

Много лет прошло с тех пор. Снова, теперь уже в третий раз, переставлены знаки. Но манера читать и толковать Достоевского в послесоветской России в принципе осталась прежней.

Роман «Бесы» – урок и предостережение: Достоевский предсказал русскую революцию. Предвидел, провидел судьбу России в двадцатом веке, предвосхитил то, что не снилось никому из русских писателей, а заодно и европейских. Как в воду смотрел.

Дальше – больше, и сегодня мы слышим уже нечто вполне апокалиптическое: мрачная весть Достоевского выглядит чуть ли не как Откровение Иоанна.

«...Вся русская история есть тому подтверждение. “Бесы” – и большевики, меньшевики, эсеры. “Бесы” – и февральская революция, и октябрьский переворот. “Бесы” – и Гражданская война; коллективизация; организованный на Украине голодомор. “Бесы” – и террор 37-го и так называемая “борьба с космополитами”. “Бесы” – и “дело врачей”. Каждый раз на историческом повороте, вплоть до наших дней, Россия могла найти аналог случившемуся в “Бесах”. И до сих пор, увы, находит». (Н.Б. Иванова. «Знамя», 2004, 11).

2

Скучновато (по правде говоря) всё это читать. Высказывания в этом роде, хоть и не в такой утрированной форме, не новость. отождествление персонажей романа с теми, кто готовил революцию и октябрьский переворот Семнадцатого года, давно стало общим местом. В дневнике известного кадетского деятеля А.И. Шингарёва, убитого вместе с Ф.Ф. Кокшкиным «революционными матросами» в Мариинской больнице в январе 1918 года, Ленин уподоблен Петеньке Верховенскому. На значительном историческом расстоянии нам легче оценить меру правдоподобия подобных сближений или, лучше сказать, их неправдоподобия. И народовольцы, и русские социал-демократы, и большевики были, конечно же, людьми другого склада и другого образа мыслей, чем компания, собравшаяся в доме Виргинского. Собрание «у наших» нельзя даже назвать пародией, ведь условие хорошей пародии – узнаваемость, черты сходства с пародируемым образцом. Верховенский-младший – конечно, не Ленин (скорее уж Пётр Ткачёв, узнавший себя в романе). Как бы ни скомпрометировала себя в наше время революционная идея, с каким бы отвращением мы ни взирали сегодня на иных из её адептов, – с персонажами Достоевского у них мало общего. Вся концепция революционного брожения и движения, какую

хотели вычитать из романа, – и прежде всего уверенность в том, что революция – результат заговора, не будь «бесов», не было бы и катастрофы, – всё это похоже на историческую действительность не больше, чем суд в романе Кафки «Процесс» похож на австрийскую юстицию начала двадцатого века. Короче говоря, если мы хотим понять причины революции, оценить суть и облик порождённого ею советского режима, – Достоевский нам едва ли поможет.

Но дело даже не в этом, а в том, – и это всего печальней, – что при таком вычитывании «идеологического вывода» у Достоевского (выражение М.М. Бахтина) теряется то, что бесконечно важнее всевозможных мнимых или действительных пророчеств. В том-то и дело, что Достоевский-романист – не писатель «монологических форм», если воспользоваться ещё одним термином Бахтина. «Сознание критиков и исследователей до сих пор поработало идеология, – писал он ещё в 1927 году. – Художественная воля не достигает отчётливого теоретического осознания».

3

Человек предполагает, а Бог располагает; человек – автор с публицистическим даром и пламенным темпераментом – проектирует одно, а бог, именуемый Искусством, распоряжается наличным материалом по-другому. Мы давно потеряли бы интерес к роману, если бы это было не так.

История создания «Бесов» реконструирована с достаточной полнотой. Рукописи и переписка писателя позволили проследить, каким образом первоначальный проект романа-памфлета («...хочется высказать несколько мыслей, хотя бы погибла при этом моя художественность... То, что пишу, – вещь тенденциозная, хочется высказаться погорячее». Письма 1870 г. Ап. Майкову и Н.Страхову) был потеснён более сложным и многосмысленным замыслом. История превращения газетного романа-фельетона в одну из великих книг XIX столетия чрезвычайно поучительна.

«Ежедневно прочитываю три русские газеты до последней строчки и получаю два журнала» (Майкову, март 1870). В Дрездене Достоевский узнал из газет, русских и немецких, об убийстве слушателя Петровско-Разумовской земледельческой академии Иванова и аресте Нечаева. Сюжет злободневного романа определился. Но затем актуальность приобрела другое качество. (Решающий прорыв к новой концепции произошёл после обострения эпилепсии в июне 1872 г.). Схема «либеральный папаша – сын-нигилист», соотносимая с тургеневским романом, истолкованная как метафора преемственной связи мечтательного либерализма сороковых годов и атеистической бесовщины семидесятых, оказалась лишь отправным пунктом. Женские фигуры, любовные линии обесценили «философию». Занимательность, о которой не в последнюю очередь заботился романист («ставлю [её] выше художественности»), другими словами, сложность интриги, которая отвечала бы сложности, неоднозначности и непредсказуемости самой жизни, – дезавуировала публицистику. Компания заговорщиков перекочевала с авансцены на задний план. Выдвинулся герой, который не влезал ни в какие схемы.

О Ставрогине написано немало. Гораздо меньше внимания обратили на то, что в ходе работы над «Бесами» писатель не просто перекроил замысел, отказавшись от первоначального намерения написать памфлет, но создал новую поэтику романа.

4

«Главное – особый тон рассказа» (запись в набросках к роману, 1870). Повествование ведётся от первого лица, тем не менее, очень скоро можно заметить, что это не классическая Ich-Erzählung. Повествование идёт от имени человека, у которого по существу нет имени. То, что формально какое-никакое имя всё-таки есть, – рассказчика, называющего себя «хроникёром», зовут Антон Лаврентьевич, – быстро забывается, и не только оттого, что имя это лишь дважды упомянуто на восьмистах страницах романа. Но главным образом потому, что это вынужденное упоминание. Имя-отчество г-на Г-ва

носит чисто функциональный характер. В первой части романа, в начале IV главы («Хромоножка») хроникёр вместе с Шатовым наносит первый визит Лизавете Николаевне, возникает необходимость представить гостя, после чего по русскому обычаю полагается обращаться к нему по имени и отчеству. И больше это имя и отчество нигде не всплывает. Фамилия сокращена, она и вовсе не имеет значения. Гаврилов, Горохов – какая разница?

Предпринимались попытки выяснить, с кого он «списан». Один из разделов книги Ю.Карякина «Достоевский и канун XXI века» (1989) называется: «И.Г. Сниткин – прототип». (Разумеется, и для автора книги роман Достоевского – «самое набатное предупреждение о реальном апокалипсисе»). Младший брат Анны Григорьевны Достоевской был однокашником убитого Иванова. Сниткин приехал погостить к Достоевским в октябре 1869 г. и, как сообщает Анна Григорьевна, много и увлечённо рассказывал о жизни и настроениях студентов. Убийство Иванова, однако, произошло после приезда Сниткина в Дрезден. Замысел «Бесов» возник в начале 1870 г. Академия, студенческий быт – всё это никак не отразилось в романе. В обширных подготовительных заметках к «Бесам», где прототипы названы своими именами (Верховенский-младший – Нечаев, Верховенский-старший – Грановский, Кармазинов – Тургенев), упоминаний о Сниткине как о возможном «хроникёре» нет.

Автор книги «Достоевский и канун XXI века» особенно упирает на это слово: хроника. Можно было бы осторожно напомнить, что в девятнадцатом столетии оно имело несколько иной смысл, чем сегодня. Карякин подчёркивает, как много значило для Достоевского чтение газет. Но хроника в словоупотреблении эпохи ассоциировалась с повествовательным жанром, отнюдь не с газетным репортажем, сам этот хроникёр «Бесов» несколько не похож на газетчика, стилистика романа совершенно иная. Не был журналистом и Сниткин.

Но как бы то ни было, как ни велик соблазн подставить под Г-ва какое-нибудь реальное лицо (подобно великому множеству кандидатур, предложенных комментаторами для других действующих лиц романа), поиски кандидата в этом случае напрасны. Самая идея реального прототипа кажется мне ложной. Потому что Хроникёр – не действующее лицо. Он вообще *не лицо*.

5

Он чрезвычайно скромен, ничего не рассказывает о себе. Мы не знаем, как и на что он живёт, есть ли у него семья. У него нет биографии. Неизвестно, как он выглядит. Единственное, что можно о нём сказать, это то, что он постоянно живёт в городе и всех знает. Едва взявшись за перо, он предупреждает о своём неумении рассказывать о событиях. Поэтому-де он вынужден начать издали. На самом деле он совсем неплохо справляется со своей ролью. Вопрос лишь в том, что это за роль.

Чем он, собственно, занимается? Да ничем, – кроме того, что беседует с многотимым Степаном Трофимовичем, точнее, выслушивает его болтовню, бегаёт целыми днями по городу, слушает разговоры, собирает сплетни – и всем этим делится с читателем, рассказывает о своих впечатлениях, строит догадки.

Спросим себя, зачем он нужен в романе. Ответ отчасти готов: хотя бы для того, чтобы было перед кем разливаться соловьём Степану Трофимовичу. Этот Г-в необходим ему, как Горацио – принцу Гамлету. Другие занятия: денежными делами, любовью, политиканством, наконец, проектами разрушить общество и столкнуть мир в тартарары. У Г-ва много свободного времени.

Композиционная функция Хроникёра состоит в том, что он связывает всех действующих лиц и соединяет все нити; он – центр повествования. Но, как уже сказано, это безличный центр, нулевая точка отсчёта. Или, скажем так, некая точка зрения. Он нужен, потому что только он может сообщить нам необходимую информацию. Условием для этого, однако, является неучастие: в отличие от традиционной Ich-Erzählung (речь живого участника), хроникёр – не персонаж среди других персонажей.

Спрашивается, насколько «адекватна» его информация, можно ли вполне доверять его рассказу. Опыт «Бесов» пригодился Достоевскому для «Братьев Карамазовых». «Зарубежные записки» №3/2005

Немало пассажей, целые страницы «Карамазовых», незаметно двигающие сюжет, знакомящие читателя с персонажами, представляют собой пересказ чего-то услышанного, кем-то сказанного. Дескать, за что купил, за то и продал. В «Бесах» это *главный принцип* повествования. Автор передал свои функции кому-то. Это значит, что автор умыкает руки. Он снимает с себя ответственность за речи героев, за их поступки, за достоверность рассказа в целом.

6

Но рассказчик этот – некто, лишённый индивидуальности. Какой-то Г-в, о котором не только неизвестно (как уже говорилось) ничего или почти ничего, но и не хочется ничего узнавать: сам по себе он совершенно неинтересен.

Речь идёт о своеобразной объективации, но именно своеобразной, весьма сомнительной, которую до сих пор принимают без оговорок, в наивной уверенности, что хроникёр – уполномоченный всезнающего автора. Оттого, между прочим, и возникает желание отыскать для него прототип.

Кто же он всё-таки, этот Г-в? Я полагаю, что ответ может быть только один: персонифицированная молва. То, что называется глас народа. Общепринятая версия событий, точнее, клубок версий. Совокупность фактов, не делимых от толков и сплетен, – фактов, какими они отражены в усреднённом представлении городского обывателя, перетолкованы общественным мнением; реальность, воспринятая обыденным сознанием.

Этот господин Г-в – не я и не он, а скорее «оно», и у него есть свои литературные предки и свои потомки. Хроникёр «Бесов» – это выродившийся хор античной трагедии, комментирующий события на арене афинского театра, пристрастный, страдающий, восхищённый, возмущённый. Что касается потомков, то вот, например, один: Серенус Цейтблом в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус». Все помнят начало книги (в переводе С.Апта): «Со всей решительностью спешу заявить, что если этому рассказу о жизни Адриана Леверкюна [...] я и предпосылаю несколько слов о себе и своих житейских обстоятельствах, то отнюдь не с целью возвеличить свою особу». В том-то и дело, что особа эта – человек благородный, но совершенно бесцветный.

7

Мы имеем дело с *романом версий*. Любопытно сравнить «Бесы» с господствующей парадигмой художественной прозы XIX века, с практикой и поэтикой двух величайших романистов этого века – Толстого и Флобера.

Анна Каренина не знает о Толстом, но Толстой всё знает об Анне Карениной. Он знает всё о своих героях, и нет оснований усомниться в том, что его знание – подлинное и окончательное. Романист всеведущ, он читает во всех сердцах. Он подобен полководцу, сидящему на холме, откуда открывается вид на всё поле битвы. Мир романа есть мир, видимый метанаблюдателем с неподвижной точки зрения, вынесенной за пределы этого мира.

Но его можно сравнить и с игроком в шахматы. При этом он способен воплотиться в любую из фигур. Он одновременно и склонился над доской, и стоит на доске; небожитель, который сошёл на созданную им землю. Оттого ему внятн душевный мир деревянных сограждан, он увидит в них своих братьев или недругов, будет делить с ними их надежды, амбиции, тайные страхи, тесный мир доски представится ему единственным реальным миром. И когда он спросит себя, кто же сотворил этот мир, он создаст гипотезу Игрока. Такова ситуация романиста и его творения в классическом (реалистическом) романе.

Гюстав Флобер произносит знаменитую фразу: «Художник в своём творении должен, как Бог в природе, оставаться незримым и всемогущим; его надо всюду чувствовать, но не видеть» (письмо к м-ль Леруае де Шантпи, 1857). Вот она, парадигма объективной прозы, если угодно – теология литературы. Отсюда следует, что существует некая единообразная версия действительности, альтернативных версий не может быть. Флобер говорит, что для каждого предмета существует только одно адекватное определение –

нужно его найти. Нужно уметь прочесть единственную истинно верную версию, которая, собственно, и не версия, а сама действительность; нужно верить в *действительность действительности*.

И вот появляется прозаик, в чьём романе бог истины аннулирован. Парадокс: писатель с устойчивой репутацией монархиста и реакционера неожиданно оказывается – в своей поэтике – революционером, плюралистом и атеистом. Революционное новаторство Достоевского обнаруживается в том, что его проза («Бесы» – ближайший пример) создаёт неслыханную для современников концепцию действительности – зыбкой, ненадёжной, неоднозначной, скорее вероятностной, чем детерминистской, в такой же мере субъективной, как и «объективной».

Никто не может ручаться за абсолютную достоверность сведений, которые вам сообщают. Весь роман проникнут духом подозрительности (столь свойственной характеру человека, который его написал). И не то чтобы вас сознательно водят за нос, – отнюдь. Хроникёр – воплощённая честность. Просто жизнь такова, что её, как в квантовой физике, невозможно отделить от измерительного прибора, от оценок. Ибо она представляет собой конгломерат версий и лишь в таком качестве может быть освоена литературой.

Жуткий смысл фигур и событий брезжит из тёмных и гиблых низин этого мира, онтология его удручающе ненадёжна. Познание проблематично. Последней инстанции, владеющей полной истиной, попросту нет, и этим объясняется чувство тягостного беспокойства, которое не отпускает читателя.

8

Тут, конечно, сразу последует возражение: сказанное не может быть безусловно отнесено ко всему роману. Писатель непоследователен, нет-нет да и сбивается на традиционную манеру повествования. Например, в двух первых главах 2-й части, «Ночь» и «Продолжение». Расставшись с Петром Степановичем, Ставрогин допоздна сидит в забытьи на диване в своём кабинете, очнувшись, выходит под дождём в сад, «тёмный, как погреб». Никем не замеченный, никому не сказавшись, кроме лакея, человека вполне надёжного, исчезает в залитом грязью переулке, шагает по безлюдной Богоявленской и, наконец, останавливается перед домом, где в мезонине квартирует Шатов. Во флигеле живёт инженер Кирилов. Обе встречи чрезвычайно важны для сюжета. Однако ни о свидании с Кириловым, ни о разговоре с Шатовым никто, кроме участников, не знает.

Предстоит ещё один визит – в Заречье, к капитану Лебядкину. «[Ставрогин] прошёл всю Богоявленскую улицу; наконец, пошло под гору, ноги ехали в грязи, и вдруг открылось широкое, туманное, как бы пустое пространство – река. Дома обратились в лачужки, улица пропала во множестве беспорядочных закоулков...»

Тот, кто бывал в Твери (в романе неназванной), мог бы и сегодня увидеть эти домишки, заборы, тусклые закоулки, едва различимую во тьме реку. Блеск лампы, скрип половиц, переломленные тени спорящих. И бесконечный дождь за окошком.

И лихорадочные речи Шатова, и безумный проект Кирилова, и ночное, загадочное, в глухом одиночестве, странствие Николая Всеволодовича по призрачному городу – всё начинается, не правда ли, походить на сон. На мосту (в бытность Достоевского в Твери, в 1860 г., это был плавучий понтонный мост) к Ставрогину выходит ещё один призрак, Федька Каторжный. И опять Хроникёр никак не может знать, ни от кого не мог услышать, о чём они толковали.

То же можно сказать о главе «У Тихона», зарубленной редактором «Русского вестника». (Может быть, стоило бы прислушаться к мнению тех, кто считал, что, независимо от мнимой скабрёзности эпизода с Матрёшей, роман без него выигрывает: гениальная глава слишком разоблачает таинственно-демонического Ставрогина и выпадает из сюжета). Спрашивается, откуда было знать Хроникёру о беседе с Тихоном, не говоря уже о «трёх отпечатанных и сброшюрованных листочках» – исповеди Николая Ставрогина.

У меня есть только одно объяснение, почему писатель в этих главах попросту забывает о Хроникёре и повествование принимает характер традиционного изложения «от автора» либо исповеди героя. Хроникёр, говорили мы, не есть романский персонаж в обычном смысле. Хроникёр – это, так сказать, субперсонаж. Николай Ставрогин – сверхперсонаж. В сложной композиции романа, в сцеплении действующих лиц ему отведена особая роль. Как «глаз урагана», эпицентр бури, он мертвенно-спокоен. Будучи центральной фигурой, он вместе с тем стоит над всем, что происходит, – над романом. В этом смысле ему закон не писан.

Его активная роль – в прошлом, до поднятия занавеса. Факел сгорел, остался запах дыма. В романе появляется бывший вождь, которому революция наскучила совершенно так же, как сегодняшнему читателю наскучили славословия Достоевскому-пророку.

«Был учитель, вещавший огромные слова, – говорит Шатов, – и был ученик, воскресший из мёртвых. Я тот ученик, а вы учитель». Неподвижная чёрная звезда, вокруг которой вращаются, на ближних и дальних орбитах, «бесы» во главе с Петей Верховенским, вот кто такой этот Ставрогин. «Ледяной сластолюбец варварства» (как выразился Томас Манн по другому поводу и о другом человеке), маменькин сынок, богач и красавец, которого обступили женщины, – он никого не любит, ни в ком не нуждается. В сфере усреднённого сознания, какую репрезентирует условный рассказчик, этот демон просто не помещается.

Напрашивается другая аналогия, и, быть может, здесь приоткрывает себя тайна принципиальной амбивалентности замысла, амбивалентной психологии самого писателя. Ставрогин, чья фамилия образована от греческого слова, означающего крест, Ставрогин с бесами – зловещая трансвестия Христа с учениками, роман – негатив Евангелия.

10

Можно сколько угодно «актуализировать» этот роман, отыскивать параллели и дивиться прозорливости автора, якобы угадавшего все беды двадцатого, а теперь уже и двадцать первого века, – бессмертие Достоевского и бессмертие «Бесов» – не в долговечности его прогнозов, а в долговечности искусства.

С тем же правом, с каким мы говорим о торжестве художника, можно говорить о поражении национального мечтателя, православно-христианского идеолога, почвенного мыслителя и своеобразного консервативного революционера (вспомним публицистов так называемой Консервативной революции в Германии 20-х годов – как много у них общего с Достоевским).

Это поражение, этот крах – сам по себе есть пророчество, негативное пророчество, над которым можно было бы крепко задуматься, если не терять головы. Можно было бы поразмыслить и о той доле идейной *вины*, которую несёт Достоевский, чьё исступлённое народопоклонничество, проповедь всемирно-очистительной миссии России, величия мужаика Марая и т.п. опьянила русскую интеллигенцию, способствовала, вопреки ожиданиям писателя, сочувственному приятию радикально-освободительной идеи, приуготовила интеллигенцию к революционному самопожертвованию и само-убийству.

11

«Нравственная сущность нашего судьи и, главное, нашего присяжного – выше европейской бесконечно. На преступника смотрят христиански...»

Письмо Аполлону Майкову от 18 февраля 1868 г. написано по частному поводу: речь идёт о недавно учреждённом в России на западный манер суде присяжных. Этот повод становится исходным пунктом для широковещательных обобщений. «Но одна вещь, – продолжает Достоевский, – как будто ещё и не установилась. Мне кажется, в этой гуманности ещё много книжного, либерального, несамостоятельного... Наша сущность в этом отношении бесконечно выше европейской. И вообще все понятия нравственные и цели русских – выше европейского мира. У нас больше непосредственной и

благородной веры в добро как в христианство, а не как в буржуазное разрешение задачи о комфорте. Всему миру готовится великое обновление через русскую мысль (которая плотно спаяна с православием, Вы правы), и это совершится в какое-нибудь столетие – вот моя страстная вера. Но чтоб это великое дело совершилось, надобно, чтоб *политическое право* и первенство великорусского племени над всем славянским миром совершилось окончательно и уже бесспорно».

Какой горькой насмешкой звучит это сегодня – вся эта провалившаяся футурология, догмы крайне сомнительного вероисповедания, выстраданные и вымечтанные пророчества. Утрированная народность (все беды – результат отрыва от почвы), национализм с его логическим следствием – ненавистью к инородцам, этим врагам России, – ненавистью, которая так трогательно уживается с проповедью христианской любви и смирения, с верой в добро и всеобщее братство. Великая спасительная миссия нашей страны, перст, указующий всему миру путь очищения от скверны...

Пафос иных страниц «Дневника» и журнальных статей, обезоруживающая откровенность некоторых – впрочем, не предназначенных для обнародования – писем к жене из Бад-Эмса, писем к Пуцыковичу, к Победоносцеву, к корреспонденту из Черниговской губернии Грищенко, омерзительное (иначе не скажешь) письмо к певице Юлии Абаза. Читать их стыдно. Приводить выдержки не поднимается рука. Да, мы слышим в них голос самого Фёдора Михайловича Достоевского. В конце концов это голос человека «как все», человека своего времени, выходца из мещанской среды. Голос человека, прожившего страдальческую жизнь в мире, где за сто с небольшим лет после его смерти всё перевернулось, изменилось самым непредсказуемым образом, в стране, которую после всего, что произошло, он бы не узнал, перед которой, быть может, ужаснулся бы. И, между прочим, человека, жившего в эпоху до Освенцима. Вместе с ней навсегда угас и этот голос. Но не голоса сотворённых его фантазией литературных героев.

12

Что значит – «в меру»? Название написанной в 1946 году в Калифорнии статьи Т. Манна «Dostojewsky mit Maßen» в русском собрании избранных произведений Манна (1961) переведено так: «Достоевский – но в меру». Боюсь, что это «но», отсутствующее у автора, может ввести в заблуждение. Заголовок оригинала двусмыслен. Он может означать: с чувством меры, не впадая в крайности. Но можно понимать его иначе. С той мерой, какой надлежит мерять Достоевского, по тем критериям и масштабам, какие достойны его гения.