

Религиозные мыслители

————— В серии публикуются труды известнейших современных религиозных философов и мыслителей, размышлявших о судьбах христианства и христианской цивилизации.

В ней также публикуются современные исследования философского и богословского наследия российских и мировых мыслителей.
—————

RENÉ GIRARD

Dostoïevski

du double à l'unité

РЕЛИГИОЗНЫЕ МЫСЛИТЕЛИ

РЕНЕ ЖИРАР

Достоевский:

от двойственности к единству

издательство



МОСКВА

УДК 244.82
ББК 86.37
Ж 731

Перевод: Галина Куделич
Редакторы: Алексей Бодров, Ольга Смолицкая

Верстка: Олеся Купченко
Обложка: Надежда Павлючик

Данный перевод французского издания
книги Рене Жирара *Dostoïevski: du double à l'unité*
публикуется с разрешения автора

Жирар Рене

Достоевский: от двойственности к единству / Пер. с фр. (Серия «Религиозные мыслители»). — М.: Издательство ББИ, 2013. — vi + 162 с.

Оригинальность замысла книги Рене Жирара заключается в том, что автор, известный французский философ и культуролог, видит свою задачу не в очередном описании жизни знаменитого писателя и не в стремлении пополнить библиографию экзегетических работ, посвященных его деятельности и творчеству. Эта книга преследует совершенно иную цель: создать «психопортрет», воспроизвести процессы внутренней динамичной и противоречивой жизни личности Ф. М. Достоевского, всем своим творчеством свидетельствовавшего о страстном поиске Христа.

ISBN 978-5-89647-296-4

*Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть
воспроизведена в какой бы то ни было форме,
включая размещение в сети интернет,
без письменного разрешения владельцев авторских прав.*

© Librairie Plon, 1963

© Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2013
ул. Иерусалимская, д. 3, Москва, 109316
standrews@standrews.ru, www.standrews.ru

Оглавление

<i>Глава 1</i>	
Сошествие в ад	1
<i>Глава 2</i>	
Психология подполья	23
<i>Глава 3</i>	
Метафизика подполья	55
<i>Глава 4</i>	
Воскресение	99
Графологический анализ	145
Мнения	149
Хронологическая биография	155
Аналитическая библиография	159

Глава 1
Сошествие в ад

Современные критики любят повторять, что писатель создает себя через создание своих произведений. Эта формула вполне приложима и к творчеству Достоевского, но лишь до тех пор, пока не происходит смещения этого двойственного творческого акта с наработкой техники, с приобретением мастерства.

Нельзя сравнивать последовательность произведений с набором упражнений, которые выполняет музыкант, чтобы отточить шаг за шагом свою технику исполнения. Главное заключается в другом, и оно не может быть выражено только лишь в отрицательной форме. Создать себя, по Достоевскому, означает убить в себе ветхого человека, пленника эстетических, психологических и духовных норм, которые ограничивают горизонт его восприятия как человека и писателя. Разлад, внутренний упадок, даже помрачение — все то, что отражено в его первых произведениях, — создает разящий контраст с полными света и ясности работами, написанными после *Униженных и оскорбленных*, в особенности с гениальным по своему видению и четкости романом *Братья Карамазовы*.

Достоевский и его произведения показательны, но не так, как показательны безупречные произведения или жизнь, а совершенно в ином смысле. Присмотревшись

к жизни и творчеству этого автора, мы, возможно, поймем, что мир в душе — это самое сложное из всех завоеваний и что гениальность не является естественным феноменом. Из почти мифологического сознания раскаявшегося каторжника необходимо сохранить идею этого двойного искупления, но ничего более, поскольку десять долгих лет разделяют Сибирь и решительный разрыв.

Начиная с *Записок из подполья*, Достоевскому уже недостаточно «повторять свои доказательства» и заниматься самооправданием в своих же глазах, придерживаясь по-прежнему все того же мнения о людях и о себе самом. Он изгоняет своих демонов одного за другим, воплощая их в своем творчестве. Фактически в каждой книге заметно это преобразование, и оно определяет новую перспективу вечным проблемам.

Если не учитывать поверхностные различия сюжетов, все творения автора образуют одно произведение, и именно это единство угадывает читатель, когда, с первого взгляда или по истечении некоторого времени, он узнает текст Достоевского; именно это единство пытаются описать, ухватить и обозначить столько критиков. Но для этого мало признать исключительность автора, которым восхищаешься. Помимо всего прочего необходимо выявить различие между отдельными трудами, признаки поиска, который завершен или не завершен. У Достоевского поиск абсолюта не напрасен. Начиная с тревоги, сомнения и лжи, он завершается в уверенности и радости. И писатель находит себя не посредством какой-то статичной сущности, а через этот захватывающий путь, который

и составляет, наверное, самый главный из его шедевров. Чтобы проследить этапы этого пути, необходимо сопоставить отдельные произведения и выявить последовательность «взглядов» Достоевского.

Гениальные произведения основываются на преодолении прошлого, всегда очень значительного и нетривиального, иначе говоря, на воспоминаниях, а в нашем случае — на наиболее удаленных воспоминаниях всей хронологической цепочки.

По мере того как расширяется горизонт перед альпинистом, все отчетливее приближается вершина горы. Первые произведения автора дают нам только намеки на его установки, аллюзии на события из его жизни, современные создаваемым им книгам. Но мы не можем продвигаться в нашем исследовании шедевров Достоевского без обращения, через серию *flash-back*, кстати, весьма неоднозначных, к юности и детству писателя. Читателям, которые не знакомы с биографией Достоевского, следует обратиться к хронологии творчества писателя, представленной на последних страницах этой книги.

Некое условное насилие над ранними работами писателя, которое мы позволяем себе с целью выявить навязчивые темы в его творчестве, может быть оправдано не каким-то там психоаналитическим или социологическим «ключом», а превосходной ясностью шедевров. В конечном итоге сам автор дает нам отправную точку, ориентиры и даже инструменты для нашего исследования.

Появление Достоевского в литературном мире было очень заметным. Белинский, самый авторитетный критик того времени, назвал *Бедных людей* шедевром, сделав тем самым Достоевского модным автором. Белинский ратовал за литературу, которую сегодня мы бы назвали ангажированной. Он усматривал в смиренной покорности персонажа Макара Девушкина обличение социального строя, оттого еще более ценное, что оно было явлено в имплицитной форме. Макар Девушкин, человек уже немолодой, был мелким чиновником. Единственным лучом света в его серой, полной унижений жизни была молодая женщина Варенька, с которой он не встречался во избежание сплетен, а лишь вел трогательную переписку. Увы, «матушка» находилась не в лучшем положении, чем ее скромный защитник. Она была вынуждена дать согласие на брак с молодым и богатым, но жестоким помещиком, грубияном и тираном. Макар не жалуется, не возмущается, не делает ни малейшей попытки протеста, напротив, он участвует в подготовке к свадьбе, всячески стараясь быть полезным. Он не отступил бы ни перед какой низостью, мы это чувствуем, лишь бы сохранить свое скромное место в тени обожаемой Вареньки.

Немногим позже Достоевский напишет *Двойника*, произведение, на которое его вдохновили, и это иногда очень заметно, разные литературные *двойники*, особенно *Нос* Гоголя. Но этот рассказ доминирует над всем тем, что написано автором до *Записок из подполья*. Главный герой, Голядкин, замечает после череды произошедших с ним неприятных историй, комичных и унижительных одновременно, что у него есть двойник. Голядкин-младший, очень похожий на него внешне, тоже чиновник, занимающий в той же организации точно такой же пост, как и он. Двойник относится к Голядкину-старшему с презрительной развязностью. Он встречается во все его административные и сердечные дела, расстраивая их. Появления двойника становятся все более частыми, как и гротескные злоключения Голядкина, вплоть до попадания его в сумасшедший дом.

Злая ирония в *Двойнике* противоположна немного слащавой патетике *Бедных людей*, но, тем не менее, в этих произведениях намного больше общих моментов, чем это может показаться на первый взгляд. Макар Девушкин, как и Голядкин, чувствует скрытое издевательство со стороны своих коллег: «Ведь меня что убивает? — пишет он Вареньке. — Не деньги меня убивают, а все эти тревоги житейские, все эти шепоты, улыбочки, шуточки». И Голядкин говорит о том же, появление двойника лишь возбудило и обострило в нем чувство преследования, которое у его предшественника расплывчато и не имеет объекта.

Голядкин иногда верит в возможность примирения со своим двойником, его энтузиазм возрастает, он рисует

себе картины из той жизни, которая могла бы быть, если бы пронизательность и талантливое интриганство этого злобного существа служили ему во благо, вместо того чтобы быть обращенными против него. Он мечтает слиться со своим двойником, составить с ним *единое* целое, обрести наконец утерянное единство. В то время как двойник для Голядкина — это тот, кем является для Макара Де-вушкина будущий супруг Вареньки, то есть его враг, противник. Самое время спросить, не есть ли «овечья покорность» Макара (который обнаруживает удивительную безропотность по отношению к своему сопернику, предпринимая жалкие попытки сохранить хоть какую-нибудь роль, но никак не мужа, в жизни своей возлюбленной) демонстрацией некой ненормальности, подобной душевному расстройству Голядкина? Конечно, у Макара тысяча объективных причин избегать борьбы с превосходящим его противником; другими словами, у него тысяча причин быть одержимым поражением, провалом, и именно эта навязчивая идея заставляет страдать Голядкина. Тема двойника присутствует в самых разнообразных формах, иногда завуалированно, во всех произведениях Достоевского. Ее продолжение столь часто и до такой степени разветвленно, что мы сможем отследить это лишь постепенно.

«Психологическая» ориентация, которая проявилась в *Двойнике*, не понравилась Белинскому. Достоевский не отказался от своих навязчивых идей, лишь попытался представить их в своих работах в иной форме и в ином стиле. *Хозяйка* — это еще одна неудачная попытка, но при этом показательная для его романтического безумия. Ор-

дынов, меланхолический и одинокий мечтатель, снимает комнату у одной очень странной пары, состоящей из красивой молодой девушки и загадочного старика по имени Мурин, который оказывает на героя просто магическое воздействие. Ордынов влюбляется в эту «хозяйку», она в свою очередь тоже говорит о любви к нему «как к сестре, больше чем к сестре» и предлагает ему войти в их странный союз с Муриным. «Хозяйка» хотела бы, чтобы два ее любовника стали одним. Ордынов безуспешно пытается убить своего соперника: взгляд Мурина вынуждает его выпустить оружие из рук. Идея «слияния» этих двух героев и тема колдовского воздействия Мурина без труда соотносятся с темами предыдущих произведений.

В *Слабом сердце* мы вновь сталкиваемся с миром мелких служащих. История та же, что и в *Двойнике*, но представлена сторонним наблюдателем, который не разделяет галлюцинаций героя. Последний, кажется, имеет все, что надо человеку для счастья: очаровательную невесту, преданного друга, благорасположенное начальство. Но он парализован призрачной возможностью некоего поражения и так же, как и Голядкин, все больше и больше погружается в свое безумие.

В определенный момент «слабое сердце» представляет свою невесту приятелю, который вскоре заявляет о собственной любви к ней. Слишком верный, чтобы составить конкуренцию своему приятелю, наш герой просит последнего определить ему скромный уголок в их жизни: «Я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как твой, затем что и на меня ваше счастье прольется, и меня

пригреет оно. Это будет и моя хозяйка, Вася; в ее руках будет счастье мое; пусть хозяйничает как с тобою, так и со мной. Да, дружба к тебе, дружба к ней; вы у меня нераздельны теперь; только у меня будут два такие существа, как ты, вместо одного...» Девушка принимает с восторгом эту идею совместной жизни втроем и восклицает радостно: «Мы будем втроем как один человек!»

Герой *Белых ночей*, как и герой *Хозяйки*, — это «мечтатель», который совершает продолжительные ночные прогулки по летнему Петербургу в период светлых ночей. Во время одного из своих «путешествий» он знакомится с юной особой, не менее романтической, чем он сам, настоящей русской Эммой Бовари, которая провела свое отрочество пристегнутой с помощью булавки к юбке своей бабушки. Он влюбляется в девушку, но не признается ей в этом, поскольку Настенька ожидает скорого возвращения молодого человека, которому она дала обещание выйти за него замуж. При этом она совсем не уверена, что любит своего жениха. Она задумывается над тем, не стала ли чрезмерная опека ее бабушки¹ причиной этой юношеской страсти. Во время доверительного двусмысленного разговора она обвиняет своего спутника в том, что он безразличен к ней, и предлагает ему свою дружбу такими словами, которые напоминают о «хозяйке» и о невесте «слабого сердца»: «Когда я выйду замуж, мы будем очень дружны, больше чем как братья. Я буду вас любить почти так, как его...» В конце концов герой признается в своей любви, но вместо того, чтобы добиваться расположе-

¹ В тексте дословно: булавка бабушки. — Прим. пер.

ния молодой женщины, он, как Макар Девушкин, делает все, чтобы обеспечить успех своему сопернику. Он передает тому письма от Настеньки, он устраивает их свидание и сопровождает на него девушку. Он, замороженный соглядатай, присутствует и в тот момент, когда молодые люди встречаются и падают друг другу в объятия. Все поступки этого героя представлены нам в терминах щедрости, преданности, жертвенности. Настенька удаляется навсегда, но она посылает несчастному поклоннику письмо, в котором в очередной раз напоминает о «мечте о жизни втроем». «Мы встретимся, вы придете к нам, вы нас не оставите, вы будете вечно другом, братом моим...»

Мы знаем, что молодой Достоевский столбенел перед женщинами и в один прекрасный день упал в обморок перед известной петербургской красавицей, которой он был представлен в одном салоне. Но мы ничего, или почти ничего, не знаем, о его сентиментальной жизни, которая, видимо, была сведена к чему-то незначительному, о чем свидетельствует эта его скованность. Мы очень хорошо осведомлены о его отношениях с Марией Дмитриевной Исаевой, его будущей женой, в их добрачный период.

В 1854 году Достоевский вернулся с каторги, но он еще не рассчитался с царской судебной системой: ему нужно было поступить на службу в сибирский полк и поначалу служить простым солдатом, а с 1856 года — унтер-офицером. Командированный в Семипалатинск, он становится там другом семьи Исаевых. Муж, интеллигентный, но сварливый человек, убивал себя спиртным. Его жена, Мария Дмитриевна, тридцатилетняя женщина, много рассказывала о своих предках, французских аристократах, эмигрировавших во время Революции. Посмотреть вблизи, так Семипалатинск был еще менее романтичен, чем Ионвиль-л'Аббеи². Жадные чиновники, грубые солдаты

² Вымышленный город в Нормандии, в который переехала героиня романа Г. Флобера «Мадам Бовари». — *Прим. пер.*

и мошенники всех видов барахтались в зависимости от сезона либо в пыли, либо в грязи. Мария Дмитриевна сразу же пробудила в Достоевском те чувства, которые испытывал бы на его месте любой из авторских героев: «Я сразу же полюбил женщину моего лучшего друга». То, что произошло потом, мы знаем из переписки Федора Михайловича с молодым прокурором, аристократом Врангелем, который делал все возможное, чтобы скрасить существование писателя во времена его военной службы.

Вскоре Исаев умирает. Федор Михайлович предлагает Марии Дмитриевне выйти за него замуж; она и не думает отказывать ему. Вдова жила в Кузнецке, еще более глухом месте, чем Семипалатинск, настоящем сибирском Додж-сити³, где миссию шерифа исполняла тайная полиция, а роль индейцев играли киргизские кочевники. Естественно, Достоевский выходил за пределы дозволенного во время своего пребывания в Кузнецке, и однажды произошла трагедия: «Я увидел ее! — пишет он Врангелю. — Что за благородная, что за ангельская душа! Она плакала, целовала мои руки, но она любит другого». Другого звали Николай Вергунов, он молод и красив. Федор Михайлович уродлив, ему тридцать пять лет, и он вернулся с каторги. Как и героиня *Белых ночей*, Мария Дмитриевна колеблется; она объявляет о своей любви к Вергунову, но при этом откровенничает с Достоевским и побуждает его навестить ее вновь.

³ Печально известный и широко открытый для любителей пострелять приграничный городок из американского вестерна 1939 года, в котором ковбой, став шерифом, наводит порядок. — *Прим. пер.*

Вергунов — учитель, он очень мало зарабатывает. Если Мария Дмитриевна выйдет за него замуж, она окажется навсегда погребенной в степи с оравой детей и слишком молодым мужем, который рано или поздно уйдет от нее. Такова мрачная картина, которую Достоевский рисует вдове в своих письмах. Одновременно с этим он говорит о своей блестящей карьере писателя, о состоянии, которое ожидает его с момента, когда он сможет печататься... Однако очень быстро Достоевский отказался от подобных речей, он не хочет вынуждать горделивую Марию Дмитриевну защищать Вергунова, и не нужно было, пишет он, «вызывать ощущение, что он старается для себя». Доведя до предела логику своих размышлений, он перенимает поведение своих собственных героев: становится адвокатом и покровителем молодого человека в глазах Марии Дмитриевны; он обещает похлопотать за Вергунова у Врангеля и делает это. В письмах этого периода его почерк, обычно очень понятный, становится иногда неразборчивым. Он скандирует рефреном имя учителя в своих исступленных посланиях: «Особенно не забывайте о Вергунове, ради Бога...»⁴

Если иногда писатель оправдывает свое поведение тактичностью, то чаще он, не смущаясь, наделяет себя более значимой ролью, он восхищается величием собственной души, говорит о себе так, как будто речь идет о герое Шиллера или Жан-Жака Руссо. Он испытывает к Вергунову «бескорыстную симпатию» и «жалость»

⁴ Компиляция из просьбы Достоевского за Вергунова. — *Прим. пер.*

по отношению к Марии Дмитриевне. Все это «великодушие» окупается:

«Мне жаль стало, и тогда она вся обратилась ко мне — меня жаль! Если б Вы знали, что это за ангел, друг мой! Вы никогда ее не знали; что-то каждую минуту вновь оригинальное, здравомыслящее, остроумное, но и парадоксальное, бесконечно доброе, истинно благородное — у ней сердце рыцарское: сгубит она себя».

Действительно, в Кузнецке идет настоящий разгул «рыцарства». В конце концов эти два человека встречаются, присягают друг другу в «дружбе и братстве» и падают в слезах друг другу в объятия. Вергунов рыдает (Достоевский пишет однажды Врангелю, что учитель только и умеет, что плакать). В период между двумя ссорами Достоевский пишет отмеченные горячкой письма, чтобы добиться для своего соперника повышения жалования: «Помните, я просил Вас этим летом за Вергунова, *он этого заслуживает*». Доминик Арбан блестяще определил смысл этого поведения: «Чтобы стать третьим в этом союзе, который был не его, он, Достоевский, решил, что Вергунов обязан одному лишь ему в улучшении своего материального положения».

Достоевский упивается романтической риторикой, он поздравляет себя с героической победой над «эгоизмом страстей». Он говорит о святости своей любви. Но ему все-таки не удастся скрыть низменные аспекты всей этой авантюры:

«Я как помешанный в полном смысле слова все это время. Не заживает душа и не заживет никогда».

В другом письме к Врангелю он пишет:

«Я люблю ее до безумия... Я знаю, что для многих я очень неразумно поступаю в моих отношениях с нею, для меня нет почти никакой надежды, но мне все равно, была бы надежда или нет. Я ни о чем более не думаю. Только бы видеть ее, только бы слышать! Я несчастный сумасшедший! Любовь в таком виде есть болезнь. Я это чувствую»⁵.

Страсть Достоевского, приходящего в отчаяние из-за влечения, которое испытывала Мария Дмитриевна к Вергунову, ослабевает одновременно с уменьшением этого влечения. Свадьбы уже не избежать, и больше чем когда-либо Достоевский в своих письмах к Врангелю говорит о жертве, благородстве и идеале. Внешне все по-прежнему, язык тот же, но ситуация изменилась радикальным образом. Еще недавно риторика писателя была подчинена оправданию непреодолимого влечения, отныне же нужно было поддержать пошатнувшуюся волю:

«Но что же за подлец я буду, представь себе, что из-за того только, чтоб прожить как в хлопчках, лениво и без забот, — отказаться от счастья иметь своей женой существо, которое мне дороже всего в мире, отказаться от надежды составить ее счастье и пройти мимо ее бедствий, страданий, волнений, беспомощности, забыть ее, бросить ее — для того только, что, может быть, некоторые заботы когда-нибудь потревожат мое драгоценнейшее существование».

⁵ Из письма Достоевского к Врангелю от 9 ноября. — *Прим. пер.*

Достоевский был мужественным человеком. Его навязчивые идеи не разрушили в нем ни воли, ни чувства ответственности. Он женился на Марии Дмитриевне, и Вергунов стал свидетелем. За этим сразу же последовала катастрофа. Молодожена сразил приступ эпилепсии прямо в карете, в которой он и его молодая жена направлялись в Семипалатинск. Мария Дмитриевна заболела от пережитого шока. По прибытии писатель должен был подготовиться к военным смотрам. Совместная жизнь началась с ссор, материальных трудностей, проблем с наймом жилья. Но самым большим несчастьем, никогда не высказанным, но легко угадываемым по всем письмам Достоевского, по тому, что было сказано и что не было сказано, стало безразличие мужа к жене, равнодушие чувств, сердца, разума — равнодушие, для преодоления которого Федор Михайлович, без сомнения, сделал все возможное, но над которым он так и не одержал победы. Это равнодушие завладело им еще до свадьбы, с того момента, как он уверился, что никто более не оспаривает его право на обладание Марией Дмитриевной.

Наличие соперника, страх поражения, препятствие — все это оказывало на Достоевского, равно как и на его героев, одновременно парализующее и возбуждающее действие. Это можно вновь констатировать в 1862 году, когда писатель становится любовником Полины Суловой, послужившей ему моделью для создания образов горячек в его шедеврах. Изначально в силу своего возраста и известности он доминировал над молодой девушкой. Он отказался разводиться ради нее, его страсть к ней утих-

ла тогда, когда она сама отвернулась от него, влюбившись в Париже в молодого студента-медика испанских кровей.

В 1859 году, после заключения брака с Марией Дмитриевной, Достоевский наконец в результате долгих прошений получил разрешение оставить службу и вернуться в Россию, заняться творческой деятельностью. Сначала он опубликовал несколько новелл и рассказов, которые считаются наиболее посредственными за всю его писательскую карьеру. Затем, в 1861—1862 годах, выходят *Записки из мертвого дома*, пространный репортаж о сибирской ссылке, обеспечивший писателю блестящий успех и, уже во второй раз, выведший автора на петербургскую сцену. В 1861 году Достоевский опубликовал роман *Униженные и оскорбленные*, на тот момент самое амбициозное его произведение.

Герой романа — молодой писатель по имени Ваня — познал быстрый успех, за которым последовало относительное забвение, как это было с самим Достоевским. Ваня влюблен в Наташу, она безмерно его уважает, но не любит. Девушка, в свою очередь, влюблена в Алешу, который не отвечает ей взаимностью. Ваня всячески старается способствовать любви Наташи и Алеши, его поведение очень напоминает самого Достоевского в его роли по отношению к Марии Дмитриевне и Вергунову. Все критики и биографы Достоевского признали наличие в *Униженных и оскорбленных* очень явных аллюзий на опыт в Кузнецке. Но и произведения, предшествующие Сибири, как мы показали ранее, предвосхищают этот любовный опыт. Таким образом, роман *Униженные*

и оскорбленные с психологической точки зрения не приносят ничего нового.

Интрига романа может показаться комичной, если свести ее лишь к сюжетной линии. Несмотря на то, что Наташа покинула родной, опустевший без нее дом ради Алеши и этим навлекла на себя проклятие отца, Алеша ее не любит. Он любит другую — Катю. Достоевский удваивает здесь свою схему: в то время как молодой писатель отпускает Наташу к Алеше, Наташа, в свою очередь, толкает Алешу в объятия Кати. Эта девушка, не желая уступать героям в великодушии, изо всех сил отвергает Алешу, возвращая его к несчастной Наташе.

Так в этом романе проявляются навязчивые идеи из трудов, предшествовавших ссылке, но уже в более давящей, агрессивной и нетерпимой форме. Со временем структурные линии этой одержимости прорисовываются отчетливее, становятся конкретнее и проще, словно черты лица под пером карикатуриста. Во всех произведениях этого периода Достоевский множит повторяющиеся ситуации, он придает им такой рельеф, что становится практически невозможно обмануться насчет их природы.

Все персонажи *Униженных и оскорбленных* получают болезненное, но сильнейшее удовольствие от созерцания полной несостоятельности любовной истории, в которой они все принимают участие, стремясь сделать все от них зависящее для ее успеха. Перед тем как уйти от Наташи к Кате, Алеша позволял себе многочисленные увеселения в обществе женщин легкого поведения. Каждый раз после подобных развлечений он идет повидать свою

возлюбленную, рассказывает ей обо всем: «Видя ее кроткую и прощающую, Алеша уже не мог утерпеть и тотчас же сам во всем каялся, без всякого спроса, — чтоб облегчить сердце и „быть по-прежнему“, говорил он». Девушка выслушивает его признания с большим вниманием: «Ах, не отвлекайся, Алеша, пожалуйста, говори!» — восклицает она. Наташа, ужасно ревнивая, находит особое удовольствие в том, чтобы прощать неверность Алеши, это еще больше подчеркивает двойственный характер «великодушия» Достоевского: «У нас была ссора, три месяца назад, когда он был у той, как ее, у этой Минны... я узнала, выследила, и веришь ли: мне ужасно было больно, а в то же время как будто и приятно... не знаю, почему...» Ваня ведь сам влюблен в Наташу, и он чувствует себя вдвойне униженным этим ее унижением. Таким образом в этой сцене мазохизм и, на втором месте, вуаеризм явлены особенно ярко, а весь роман насыщен многочисленными тому свидетельствами.

Мечта о жизни втроем превратилась в общий кошмар. Алеша хочет устроить встречу Наташи с Катей:

«Вы обе созданы быть одна другой сестрами и должны любить друг друга. Я все об этом думал. И право: я бы свел вас обеих вместе, а сам бы стоял возле да любовался на вас. Не думай же чего-нибудь, Наташечка, и позволь мне про нее говорить. Мне именно с тобой хочется про нее говорить, а с ней про тебя. <..> Слова как будто ласкали и как будто чем-то мучили ее».

Очевидно, что все эти любовные порывы рождены лишь тем препятствием, которое возникает на их пути,

на нем они и держатся. Вскоре соперничество становится лишь простым предлогом, и два соперника или соперницы встречаются лицом к лицу. Личная ничтожность Алеши, которого Наташа и Катя отправляют друг к другу, словно мяч, придает еще больший рельеф противостоянию двух женщин. В конце концов они встречаются.

«Катя быстро подошла к ней, схватила ее за руки и прижалась к ее губам своими пухленькими губками. Обе, обняв одна другую, заплакали. Катя села на ручку кресел Наташи, не выпуская ее из своих объятий...»

Несмотря на проблески, которые встречаются в романе, *Униженные и оскорбленные* не считаются одним из лучших произведений Достоевского. Действие романа от начала до конца представлено на фоне романтического идеализма, который в полной мере можно считать своего рода мистификацией. Сентиментальная риторика представляет в ложном свете, под видом морального усилия и духа жертвенности, поведение, которое все более и более являет себя как психопатологический *мазохизм*.

Глава 2

Психология подполья

В определенном смысле, Достоевский в *Униженных и оскорбленных* находится дальше от своего гения, чем Достоевский в *Двойнике*. Именно это отдаление — хочется сказать заблуждение — наводит на мысль, что разрыв неизбежен. Однако здесь открывается только приближение разрыва, но не гения. Если бы Достоевский сошел с ума в 1863 году вместо того, чтобы написать *Записки из подполья*, не составило бы особого труда заметить в *Униженных и оскорбленных* знаки-предвестники этого безумия. И, возможно, у Достоевского того времени просто не было иного выбора: либо безумие, либо гениальность.

Теперь становится понятным, что путь к мастерству романиста не является постоянным движением вперед, процессом накопления, прироста, подобно тому как воздвигается здание, когда при его строительстве один ряд камней накладывается на другой. *Униженные и оскорбленные* — это произведение, которое по своей технике на порядок выше ранних работ. Бесспорно, в некоторых пассажах и персонажах уже проглядывает в последующем характерная для автора пронизательность. Однако произведение в целом, отмеченное определенным дисбалансом и даже разрывом между замыслом автора и объективным результатом, как бы находясь в крайней точке «помрачения» на пути писа-

теля, не может претендовать на это. Наступивший пограничный момент может либо предшествовать предельной тьме, либо предвещать свет истины.

Нет более важной и в то же время более неблагодарной задачи, чем сравнительный анализ лучших произведений автора с теми его трудами, которые таковыми не считаются. Дабы облегчить это сопоставление, мы на первых порах оставим в стороне *Записки из подполья*, бесконечно богатое и разнообразное произведение, и обратимся к более позднему труду автора, написанному семь лет спустя, — к повести *Вечный муж*. Это небольшое нарушение хронологического порядка продиктовано практическими соображениями: желанием прояснить логику наших рассуждений. *Вечный муж* — повесть, которая посвящена исключительно теме одержимости, навязчивых идей, которую мы уже обнаружили в трудах романтического периода и в сибирской переписке писателя. Эта новелла позволит нам сделать, с опорой на конкретные примеры, первый набросок, в котором мы попытаемся сравнить двух Достоевских — Достоевского-гения и Достоевского, лишенного гениальности, — и выявить различие между ними.

Вечный муж — это история о Павле Павловиче Трусоцком, дворянине из провинции, который переезжает в Петербург после смерти своей супруги с целью разыскать там ее любовников. В рассказе наглядно показано то завораживающее действие, которое оказывает на героев Достоевского личность, унизившая их в сексуальном плане. В *Униженных и оскорбленных* ничтожность любовника, как мы уже писали, наводит на мысль о зна-

чимости соперничества в сексуальной страсти. В *Вечном муже* супруга мертва, объект желания исчезает, но остается соперник: главная характеристика препятствия явлена в полной мере.

По прибытии в Петербург Трусозцкий имеет возможность выбрать любого из двух любовников своей жены. От имени первого из них, Вельчанинова, ведется повествование; у второго — Багаутова, сменившего Вельчанинова в его роли подле неверной супруги, были более длительные отношения с женой героя. Но Багаутов неожиданно умирает, и после похорон, на которых Трусозцкий, за неимением лучшего, присутствовал, демонстрируя траур, все внимание обманутого мужа обращено на Вельчанинова. По мнению Трусозцкого, именно Багаутов, обманувший и осмеявший его, воплощал саму сущность соблазна и донжуанства. Себя же Трусозцкий считает полностью лишенным этих качеств как раз потому, что жена ему изменяла. Упомянутые выше способности Трусозцкий стремится развить в себе всеми силами, став постоянным спутником своего победоносного соперника, состязаясь с ним и подражая ему.

Чтобы понять подобный *мазохизм*, нужно оставить в стороне весьма туманные для обычного человека медицинские изыскания на этот счет и просто прочесть *Вечного мужа*. Трусозцкий не жаждет унижения в обычном смысле этого слова. Унижение, напротив, представляет собой настолько ужасный опыт, что делает человека зафиксированным на той личности, которая явилась причиной этого унижения, или на личностях, ей подобных. Мазо-

хист не может обрести уважение к себе иначе, как только лишь посредством блистательного триумфа над обидчиком; однако тот в его глазах наделен настолько выдающимися способностями, что вызывает ощущение, как будто победа может быть за ним и только за ним. В этом мазохизме наличествует некая экзистенциальная близорукость, которая ограничивает видение пострадавшего лица по отношению к человеку, его оскорбившему. Обидчик определяет не только цели мазохиста, но и инструментарий самого действия. То есть противоречия, страдания и раздвоение неизбежны. Человек, претерпевший поругание, обречен вечно блуждать вокруг своего обидчика, воспроизводить условия унижения и вновь подвергать себя ему. В произведениях, которые мы рассматривали до сих пор, повторяющийся характер одних и тех же ситуаций порождает своеобразную произвольную иронию. В *Вечном муже* этот повторяющийся порядок подчеркнут, автор использует его вполне осознанно для создания комического эффекта.

Во второй части повести Трусоцкий решает вновь жениться, при этом он старается привлечь Вельчанинова к участию в своей затее. Он не может довериться собственному выбору, пока признанный искуситель не подтвердит его безупречность, пока тот не пожелает женщину, которая ему нужна. Итак, он приглашает Вельчанинова нанести вместе с ним визит к молодой особе. Вельчанинов старается избежать этого, но в конечном итоге уступает просьбам Трусоцкого, став, по словам Достоевского, жертвой «неясного влечения». Сначала они отправляют-

ся в ювелирную лавку, и вечный муж просит вечного любовника выбрать подарок, который он преподнесет своей будущей жене. Во время приема у невесты Вельчанинов неизбежно исполняет роль искусителя. Он нравится, а Трусоцкий вызывает неприятие. Мазохист — это всегда завороченный творец своего собственного несчастья.

Почему же он настолько предается своему унижению? Потому что он бесконечно тщеславен и преисполнен гордыни. Ответ кажется парадоксальным лишь на первый взгляд. Когда Трусоцкий понял, что его жена предпочитает другого, испытанный им шок был ужасен. Это потому, что он считал своей обязанностью быть центром и пупом вселенной. Трусоцкий, в прошлом владелец крепостных, богатый помещик, живет в мире господ и рабов. Он не видит срединного пути между двумя этими крайностями, оттого самое незначительное потрясение низвергает его до уровня рабства. Обманутый муж, он считает себя ничтожеством в сексуальном плане. Ранее воспринимая себя как человека, чьими естественными атрибутами были сила и успех, он теперь видит себя потерянным, источающим бессилие и нелепость.

Иллюзия всемогущества тем уязвимее, чем более всеохватывающей она является. Между *я* и *другие* всегда возникает сравнение. Тщеславие может утяжелить ту чашу весов, на которой находится *я*, но как только последнее ущемлено, отягощение исчезает, и после краткого равновесия перетягивает *другой*. Достоинства, которыми мы наделяем своего успешного соперника, — это мера нашего собственного тщеславия. Мы горделиво полагаем, что

прочно держим скипетр нашего величия, и вдруг, при малейшем потрясении, он выскальзывает, чтобы заблестать еще ярче в руках у *другого*.

Так же как и Ордынцов в *Хозяйке* безуспешно пытается убить Мурина, Трусоцкий пытается совершить покушение на Вельчанинова. Но чаще всего он ищет способ сосуществовать — *modus vivendi* — со своим заволаживающим соперником. Он, как и герой в *Слабом сердце*, надеется, что на него упадут капли того невиданного счастья, которым он наделяет своего соперника. Мечта «о жизни втроем», идиллическая и патетичная до сего момента, приобретает гротескный вид.

Первый импульс, направляющий героев Достоевского, уже не тот, что в ранних его трудах. Читатель *Униженных и оскорбленных*, стремясь остаться верным сознательным интенциям автора, приходит в итоге к формулам, которые в корне противоречат скрытому значению произведения. Критик Жорж Альдас определяет то, что объединяет героев Достоевского, следующим образом: «Это сострадание заставляет проявиться в их сердцах всему самому благородному, делает их способными пожертвовать той частью любви, которая жаждет обладания». Критик точно подмечает, что некий «нестабильный элемент» привнесен в эту страсть, но, если ему верить, герои романа в конечном итоге преодолевают колебания: «Происходит своего рода шабат любви-страсти и сострадания, даже милосердия, страшная борьба, в результате которой побеждает сострадание, а страсть терпит поражение», — продолжает он.

Герои не только не намерены отказаться от «той части любви, которая жаждет обладания», — они, напротив, только ею и интересуются. Они *кажутся великодушными, не будучи таковыми*. Почему же им удается столь хорошо скрывать свою истинную суть под этой личиной и воспринимать себя не таковыми, какие они есть на самом деле? Оттого, что гордость — слепая и противоречивая сила, всегда, рано или поздно, порождающая результат диаметрально противоположный тому, к которому она стремится. Наиболее фанатичная гордость в момент поражения полностью подчиняется победителю, что внешне очень походит на смирение. Доведенный до предела эгоизм в случае провала превращает нас в добровольных рабов, и со стороны это весьма напоминает жертвенность.

Сентиментальная риторика, доминирующая в *Униженных и оскорбленных*, не раскрывает парадокс, но использует его, чтобы завуалировать наличие гордости. В творчестве Достоевского «великого периода» происходит совершенно обратное. Гордость и эгоизм выдворяются из своих укрытий, и обличается их присутствие в поведении тех, кто кажется и считается поборником смирения и альтруизма.

Мы не сможем заметить мазохизма героев *Униженных и оскорбленных*, если только не превзойдем интенцию автора, обратившись к *объективной правде*, в навязывании которой нас нельзя упрекнуть, поскольку она эксплицитна в повести *Вечный муж*. В гениальном произведении нет больше расхождения между субъективными интенциями и объективным значением.

Прозрения, без сомнения, наличествуют и в *Униженных и оскорбленных*. Само название романа уже находка, оно побуждает думать, что это произведение Достоевского относится к позднему периоду. Мысль о том, что поведение героев вызвано гордостью, уже сформулирована: «А на меня просто ужас находит, — коротко замечает Ваня. — Гордость всех обуяла». Однако идея остается все еще абстрактной, она несвязна, растворена в идеалистической риторике. В *Вечном муже* мы, напротив, почти физически ощущаем это патологическое, гримасничающее тщеславие главного героя, ставшего настоящим искривленным отражением денди Вельчанинова, который теперь созерцает *двойника* своего собственного донжуанского самодовольства.

После *Униженных и оскорбленных* у Достоевского происходит тонкая и вместе с тем радикальная смена курса. Эта метаморфоза повлекла за собой интеллектуальные последствия, но сама она не есть плод интеллектуального действия; перед гордостью чистый интеллект слеп. И это отнюдь не эстетическая метаморфоза: гордость может принимать любые формы, а может и обойтись без них. Достоевский Семипалатинска, который писал выше упомянутые нами письма Врангелю, был не способен создать *Вечного мужа*. Несмотря на уже сведавшие его сомнения, он не переставал рассматривать свою отвратную гордыню, свою одержимость унижением в лестном и обманчивом свете. Этот Достоевский мог написать только *Белые ночи* или *Униженные и оскорбленные*. Мы не намерены делать из Трусоцкого автобиографического персонажа

в традиционном смысле этого слова, но добиваемся признания того, что это гениальное произведение основывается на остром осознании автором свойственных ему психологических процессов, механизмов, тирания которых покоилась на безуспешных попытках писателя скрыть их значение и даже их наличие.

*
* *

За творческой метаморфозой Достоевского стоит настоящий психологический переворот, новые аспекты которого нам позволяет заметить произведение *Записки из подполья*. Герой *Записок* очень похож на Трусюцкого. Автор сам отмечает этот факт в *Вечном муже*: «Довольно подпольной психологии!» — восклицает Вельчанинов, доведенный до отчаяния упорством своего комичного подражателя. *Записки* более расплывчаты, не столь «хорошо составлены», как *Вечный муж*, но они могут быть поняты шире. «Симптомы», которые демонстрируют герои из подполья, для нас не новы, но они вписываются в более широкий экзистенциальный контекст. Не от сексуальной несостоятельности страдает наш герой, но от своего общего ничтожества. Этот случай должен нас убедить в том, что низменные проявления Трусюцкого необязательно сексуального характера и не могут быть излечены какой-то терапией.

Тщедушное, слабое существо, герой из подземелья принадлежит, по своему несчастью, к тому бюрократическому классу, претенциозному и жалкому, чей менталитет писатель считает особенно показательным и даже,

в определенном смысле, пророческим для формирующегося общества.

Проблема соперника в романе представлена в ясной, почти абстрактной форме в первом «приключении», отображенном в *Записках*. Однажды в трактире некий офицер, которому наш молодой человек стеснял движения, схватив того за плечо, просто отстранил его в сторону, не удостоив даже словом. Воспоминания об этом происшествии преследуют героя. В его воображении незнакомый офицер принимает такое же фантастическое обличье, как и Вельчанинов в глазах Трусоцкого.

Всякое препятствие и даже его видимость пробуждают психологические процессы, которые мы уже наблюдали в *Вечном муже*. Вторая история подтверждает этот факт. Старые школьные товарищи героя надумали организовать вечер; наш персонаж из подполья ощущал свое превосходство над ними и, как обычно, у него не было никакого желания нанести им визит, но осознание того, что он лишний на их празднике, пробудило в нем неистовое желание добиться приглашения. Презрение, которое, по его мнению, он вызывает у этих ничтожных личностей, наделяет их особой значимостью.

Идея того, что в основе воображаемого величия и реальной низости героя из подполья лежит гордыня, более развита в этой повести, чем в *Вечном муже*. В своих одиноких мечтах герой без труда возносится до седьмого неба, никакое препятствие не может его остановить. Но всегда приходит момент, когда мечтаний становится недостаточно. Экзальтация самовлюбленности не имеет ни-

чего общего с буддийской нирваной, рано или поздно ей нужно найти себе подтверждение в реальности. Тайные стремления — это всегда подготовка блуждающего рыцаря к трудному испытанию. Но мечта нашего молодого человека безумна, и ее воплощение невозможно. Так, герой из подполья бросается в унижительные авантюры, он падает столь же низко в реальности, сколь высоко превозносится в своем воображении.

Моральные нормы, которые покоятся на гармонии между всеобщим интересом и интересом индивидуальным, «очевидно» смешивают разновидности гордости с эгоизмом, в традиционном смысле этого слова. Их создатели не сомневаются, что гордость по сути своей представляет противоречивый феномен, заставляющий человека раздваиваться и разрываться между *я* и *другой*; но они не замечают, что эгоизм всегда доходит до фанатичного альтруизма, каковыми являются мазохизм и садизм. Из гордости они сотворяют нечто ей противоположное, то есть объединяющую силу — из разделяющей и рассеивающей. Иллюзия, присутствующая во всех формах индивидуалистской мысли, не случайна, в действительности именно она и только она правильно определяет гордость. Это сама гордость порождает моральные нормы, на которых зиждется гармония между различными эгоизмами. Гордец, как мы знаем, жаждет, чтобы его обвинили в гордыне, и он сам себя охотно в этом обвиняет, чтобы лучше скрыть ту роль, которую играет в его существовании *другой*.

Вторая часть *Записок* блестяще раскрывает тщетность утилитаристской мысли. Герой абсолютно способен при-

знать свой «очевидный» интерес, но у него нет ни малейшего желания подчинять ему свое поведение. Этот интерес кажется ему ужасающе приземленным и скучным в сравнении с теми химерами, которые наполняют его одиночество, и с той ненавистью, единственно из которой и соткано его существование в обществе. Что значит наш «интерес», каким бы очевидным он ни был, перед всемогуществом, незаконным обладателем которого является этот завораживающий палач — *другой*. В конечном итоге гордец всегда предпочтет самое унижительное рабство эгоизму, подсказанному мнимой мудростью деградирующего гуманизма.

Утилитаристское суждение кажется неоспоримым в силу своего цинизма. Речь больше не идет о том, чтобы победить (эта задача оказывается непосильной), но о том, чтобы воспользоваться неукротимым желанием людей все свести к себе. Это только кажущийся цинизм. Утилитаризм уничтожает в идеализме то, что в нем можно назвать по-настоящему величественным, но он еще больше усиливает и укрепляет его наивность. Достоевский чувствует все это, он понимает, что его открытия в подполье наносят фатальный удар по утопии «хрустального дворца», поскольку раскрывают ничтожность метафизического и морального мировоззрения, на котором она, по всеобщему убеждению, базируется. Эта победа — первая — над мрачной приземленностью морали XIX века кажется ему настолько важной, что он стремится сформулировать ее в терминах дидактики и философии. Вот почему в начале книги Достоевский вынуждает своего героя сразу же отринуть этиче-

ские нормы, нелепость которых раскрывается в повести, единственной, имеющей романнный характер.

Но Достоевскому не удалось концептуально выразить психологию подполья. Почему лучше прочесть сам текст, нежели большую часть критических работ о нем? Писатель увидел, что герой из подполья всегда выбирает что-то другое, а не свой «очевидный» интерес, но ему не удалось показать, *что именно он выбирает и почему*. От автора ускользает главное. Морали «очевидного» интереса он не противопоставляет ничего, кроме абстрактной и пустой свободы, своего рода «права на каприз», которое в действительности ничего не отвергает. Таким образом, эта первая часть находится на уровень ниже, чем последующие. Но, к сожалению, именно на этой части основываются очень многие критики, когда пытаются определить антидетерминизм и антипсихологизм Достоевского, и именно из нее, как нам кажется, А. Жид заимствовал свою знаменитую теорию о «произвольном действии».

Текст не делает ничего иного, как только отвергает, во имя туманного иррационализма, который находится еще ниже, чем идеализм в иерархии западной мысли, все те положительные моменты, которые еще нес в себе этот последний; текст играет против своего создателя в смысле появления новых разветвлений и неясностей; это говорит о том, что он находится на новом историческом витке прометеевской гордыни. Текст приходит к тому, что противоречит романной части, для которой он должен быть комментарием. Потому не стоит удивляться, что это произведение постоянно цитируют сторонники анархиче-

ского индивидуализма, которые могут ссылаться на Достоевского, лишь предусмотрительно отбросив в сторону остальную часть книги.

Очень жаль, что критики, настроенные враждебно по отношению к анархическому индивидуализму, в свою очередь также весьма высоко оценивая вышеупомянутое нетипичное произведение, ищут в нем определение свободы по Достоевскому; эти исследователи неизбежно попадают в ловушку вечного разделения мыслителя и автора, разделения, которое совершается не в пользу второго, позднего Достоевского — единственного, который по настоящему важен. Нам неинтересна невоплощенная мысль, мы рассматриваем идею, проявившуюся в трудах писателя. В работе над текстом нужно исходить из интерпретации, предложенной самим автором, а не пользоваться легкодоступными данными или спекулировать на слабостях текста. Толкование текста должно основываться не на том, что весьма ограничено в тексте романа, не на том, что наиболее связано с прошлым писателя, — но на просветах, которые указывают в будущее и несут в себе наивысшую ценность.

Гениальный Достоевский — это Достоевский-романист. Не в теоретических размышлениях, а в аутентичных текстах истинно романного характера нужно искать определение свободы. Свобода Федора Михайловича так же радикальна, как и свобода Сартра, поскольку мир Достоевского, как и мир Сартра, полностью лишен объективных ценностей. Но зрелый, умудренный годами Достоевский понимает (сначала на уровне романного творчества, а за-

тем на уровне религиозных размышлений) то, чего до сих пор⁶ не постиг ни Сартр-романист, ни Сартр-философ, что в подобном мире главный выбор должен относиться не к нему «в себе», а к поведению, исполненному смысла, проповедующему этот смысл, изначальная модель которого была явлена *другим*. Лучшие исследователи психологии детства подтверждают первичные данные этого романного произведения. В мире, структурированном евангельским откровением, индивидуальное существование становится главным образом имитативным, видимо, именно в тот момент, когда оно с ужасом отвергает всякую мысль о подражании. Отцы церкви считали очевидной истину, которая позже была затемнена и которую, шаг за шагом пройдя через ужасные последствия помрачения, вновь обрел автор.

Писатель владеет этой истиной в достаточной степени, чтобы уже в *Записках из подполья* обозначить ее, но ему, как и другим мыслителям того времени, не удается ее ясно сформулировать. Отсюда туманный, резкий и бездоказательный характер его нероманной прозы. Он прекрасно понимает, что хочет получить в итоге — во всяком случае, он верит, что понимает (хотя и ему доводилось ошибаться), — однако писателю ни разу не удастся логически обосновать свои выводы.

Подпольная гордыня — странная вещь, ведь это коллективная гордыня. Наибольшее страдание главному герою доставляет то обстоятельство, что он не может правиль-

⁶ Книга Р. Жирара вышла в 1963 году, когда был жив Ж.-П. Сартр (1905–1980). — *Прим. ред.*

но разграничить себя и тех людей, которые его окружают. В придачу, он постепенно осознает свое поражение. Он понимает, что окружен мелкими чиновниками, которые имеют те же желания, что и он, и терпят похожие неудачи в жизни. Все подпольные личности считают себя тем более «уникальными», чем более они подобны друг другу. Понять механизм этого самообмана несложно. Мы уже видели, что Вельчанинов из *Вечного мужа* помимо его воли был втянут в игру своего подражателя. Мазохист в конечном итоге всегда находит садиста, а садист мазохиста, каждый из них приводит доказательства *другому* и за счет него убеждает себя в своем двойном заблуждении относительно собственного величия и низости; они стремятся к *другому*, бросаясь от экзальтированного восторга к отчаянию. Исполненное ненависти подражание приобретает общий характер, и пустые конфликты только ожесточаются. Каждый восклицает, вторя человеку из подполья: «Я-то один, а они-то все».

За внешним разногласием существует внутреннее глубинное согласие между социальной реальностью и индивидуальной психологией. В *Двойнике* нам уже была предложена смесь психопатологической фантастики и обыденного реализма, предполагавшая это согласие. Наиболее яркие сцены связаны с теми моментами, когда Голядкин-младший, двойник, прибегает к различным, вполне классическим уловкам, чтобы занять место своего соперника подле начальника отдела. Соперничество двух Голядкиных обретает конкретные формы в ситуациях, значимых с социологической точки зрения. Чтобы понять навязчивые идеи мелких чиновников Достоевского,

нужно обратиться к бюрократическому царскому аппарату середины XIX века, к его строгой иерархии, к бесконечному приумножению бесполезных, мало оплачиваемых должностей. Процесс «обезличивания», которому массово подвергалось низшее сословие служащих, происходил настолько быстро, эффективно и при этом прикровенно, что он легко сходил за жестокое, но пустое соперничество, порожденное системой. Персонажи, постоянно конфликтующие, борющиеся друг с другом, не могут понять, что их собственная личность находится на пути к исчезновению.

Отто Ранк в своем эссе на тему двойника в литературе⁷ верно заметил, что «мастерство Достоевского характеризуется очень точным объективным описанием параноидального состояния, из которого не упущена ни одна черта, а также превосходным изображением того воздействия, которое оказывает окружение на сумасшествие жертвы». К сожалению, Ранк не уточняет, в чем состоит это воздействие среды. Мало сказать, что окружение *способствует* безумию — первое воплощает второе. Бюрократия — это внешняя сторона структуры, внутренней стороной которой является галлюцинация двойника. Сам феномен двойствен, он включает в себя субъективное и объективное измерения, но оба ведут к одному результату.

Чтобы убедиться в этом, нужно признать, что *Двойник* и *Записки из подполья* представляют собой две попытки выразить одну и ту же истину. Главные сцены обоих произведений разворачиваются на фоне осенних вече-

⁷ Don Juan. Une étude sur le double, Donoël et Steele, éd., 1932.

ров либо поздней зимы; падает мокрый снег; слишком холодно и слишком жарко одновременно; погода влажная, нездоровая, изменчивая — *двойственная*, одним словом. В обеих повестях представлены сходный тип соперничества, близкие темы, включая отклоненное приглашение и физическое отторжение, которые мы можем вновь наблюдать у Сэмюэла Беккета.

Если обе повести представляют собой одну, то очевидно, что гордыню иллюстрируют галлюцинации Голядкина. В своих одиноких мечтаниях он считает себя *единым*, но терпит крах, раздваивается на ничтожное существо и уничижающего наблюдателя. Он становится *другим* для самого себя. Поражение вынуждает его помимо воли принять сторону этого *другого*, который восстал из его собственной бездны. Отношения с самим собой и *другим* характеризуются, таким образом, двойной амбивалентностью:

«Всех наших канцелярских я, разумеется, ненавижу, с первого до последнего, и всех презирал, а вместе с тем как будто их и боялся. Случалось, что я вдруг даже ставил их выше себя. У меня как-то это вдруг тогда делалось: то презираю, то ставлю выше себя. Развитой и порядочный человек не может быть тщеславен без неограниченной требовательности к себе самому и не презирая себя в иные минуты до ненависти».

Поражение вызывает двойное движение. Уничижающий наблюдатель, *другой*, который во *мне*, все больше приближается к *другому*, ликующему сопернику, который вне *меня*. С другой стороны, мы видим, что этот торжествующий противник, *другой*, который вне *меня*, же-

лания которого я имитирую и который подражает моим стремлениям, все больше приближается ко мне. По мере того как внутренний раскол сознания усиливается, различие между я и другой стирается; два вектора движения сходятся в одном, чтобы породить «галлюцинацию» двойника. Препятствие, словно клин, врезающийся в сознание, еще больше усиливает двойственный эффект любой рефлексии. Этот галлюциногенный феномен представляет собой итоговый синтез всех субъективных и объективных раздвоений, которые определяют подпольное существование.

Возможность превосходно почувствовать это смешение сугубо личного восприятия и реалистической картины мира нам дает повесть 1846 года. Психиатрия не способна адекватно обозначить проблему двойника, поскольку она не может поставить под сомнение социальные структуры. Она пытается излечить больного возвратом к «чувству реальности». Но восприятие действительности этим больным в определенном смысле объективнее, чем у «нормальных» людей, которые его окружают. Кажется, уже Голядкин мог бы озвучить бахвальные речи героя из подполья:

«Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности *то*, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие и тем утешались, обманывая сами себя. Так что я, пожалуй, еще „живее“ вас выхожу».

Как мы определим это «то», присущее всем, но единственно нашим героем из подполья, согласно его убеж-

дениям, доведенное до предела? Очевидно, это гордыня, первый психологический, а вскоре и метафизический двигатель, который руководит всеми индивидуальными и общественными проявлениями подпольной жизни. И пусть *Двойник* представляет собой примечательное произведение, но в нем автору не удается раскрыть самое главное. В частности, в нем не показано, какую роль играет литература в подпольном самовлюбленном эгоизме. В *Записках* же этой теме посвящено значительное количество страниц. Герой нам сообщает, что всю свою жизнь он культивировал «и прекрасное, и высокое». Он восхищается великими писателями-романтиками. Но этот елей, который «исключительные» авторы изливают на его психологические раны, отравлен. Возвышенные лирические порывы отрывают от реальности, но не приводят к действительному освобождению, поскольку амбиции, которые просыпаются под их воздействием, пугающе мирские. Человек, жертва романтизма, становится все более неприспособленным к жизни, одновременно с этим предъявляя к ней непомерные требования. Литературный индивидуализм — это своего рода наркотик, дозу которого нужно все время увеличивать, дабы обеспечить себе мгновения сомнительного удовольствия, пусть и ценой все возрастающих страданий. Метания между «идеалом» и «гнусной» реальностью только усугубляются. Создав ангела, герой из подполья создает чудовище. Раздвоение прогрессирует.

Здесь Достоевский сатирически изображает свой собственный романтизм. Контраст между низменными сценами и напыщенной риторикой, которой упивается герой

из подполья, соответствует расхождению между интерпретацией, подсказанной автором, и объективным значением такого романа, как *Униженные и оскорбленные*. Герой из подполья, предполагаемый автор *Записок*, понимает истинное значение гротескных приключений, которые он переживает в помрачении. Это различие между тем человеком, которым он стал, и личностью, которой он был ранее, аналогично различию между *Записками* и предшествующими им произведениями, которые мы станем квалифицировать как «романтические».

Романтик не признает своего собственного раздвоения, тем самым усугубляя его. Он хочет верить в свою целостность. Потому он выбирает одну из двух половинок своего существа — в эпоху романтизма это была бы прекрасная, возвышенная сторона души, в наши дни это скорее ее другое, неприглядное проявление — и пытается выдать избранную часть за целое. Гордость побуждает его доказывать, что он может собрать и упорядочить реальность вокруг себя.

У Достоевского раннего периода одна «половинка» воплощена в сентиментальных и патетических произведениях, вторая — в вещах, имеющих гротескный характер. Первую тенденцию представляют такие повести, как *Бедные люди*, *Хозяйка*, *Белые ночи*; вторую иллюстрируют *Господин Прохарчин*, *Село Степанчиково и его обитатели*, *Дядюшкин сон* и др. В книгах, подобных *Униженным и оскорбленным*, разделение персонажей на «плохих» и «хороших» отображает подпольную двойственность. Это субъективное разделение на два «лагеря» представлено

нам как объективная данность. Различие между «плохими» и «хорошими» так же радикально, как и абстрактно; в обоих случаях мы наблюдаем одинаковые элементы, где-то признаком больше, где-то признаком меньше. Теоретически, между двумя частями невозможна никакая коммуникация, но мазохизм «хороших» и садизм «плохих» открывает нестабильность структуры, вечное стремление двух половинок к слиянию, обреченному изначально. Мазохизм и садизм отражают идеалистическую ностальгию об утерянном единстве, но эта тоска сплетена с гордыней; желание, которое она порождает, вовсе не собирает, а рассеивает, поскольку оно всегда стремится к *другому*.

Таким образом, романтическое творчество не может спасти писателя, замыкая его в кругу собственной гордыни; оно увековечивает способ существования, обреченный на поражение и непреодолимое влечение. В *Записках* Достоевского есть аллюзии на двойственное искусство, от которого он пытается отказаться, когда описывает литературные попытки своего героя. Импульсивное желание отомстить толкает последнего к тому, чтобы посмеяться не над собой, как в *Записках*, но над соперником, врагом, грубым офицером:

«Раз поутру, хоть я и никогда не литературствовал, мне вдруг пришла мысль описать этого офицера в обличительном виде, в карикатуре, в виде повести. Я с наслаждением писал эту повесть. Я обличил, даже поклеветал».

Все произведения романтического периода, исключая лишь часть *Двойника*, не делают ничего иного, как только

отражают ту двойственность, которую *раскрывают* гениальные труды автора. Герой из подполья — это *одновременно* лирический герой-мечтатель из сентиментальных произведений и мелкий, комичный чиновник из сатирических трудов. Две части сознания соединились. Не их невозможный синтез представляет нам автор, но их мучительное сосуществование в одном и том же человеке. Эти две части попеременно доминируют в личности страдающего героя, определяя, как это называют медики, его *циклический* темперамент. Произведение, которое раскрывает раздвоение личности, — это произведение, которое ее *собирает*.

В жизни самого Достоевского мы без труда увидим это мучительное раздвоение, которым характеризуется существование в подполье. Личные воспоминания, которые писатель использует в *Записках*, относятся, по всей видимости, к последним годам его отрочества.

Детство Федора Михайловича прошло в тени его отца, человека столь же своевольного в своем поведении, сколь принципиального в своей строгости. Так, литература стала своего рода способом бегства от удручающей реальности семейной жизни. Это стремление к «побегу» впоследствии еще больше усилилось под влиянием молодого Шидловского, который стал дружен с братьями Достоевскими с момента их прибытия в 1837 году в Петербург. Шидловский цитировал исключительно Корнеля, Руссо, Шиллера и Виктора Гюго. Он писал стихи, в которых выражал свою острую потребность «управлять вселенной» и «беседовать с Богом». Он много плакал, даже говорил о желании покончить со своим жалким существованием, бросившись в один из каналов Петербурга. Федор Михайлович находился под влиянием молодого человека, восхищался тем, чем восхищался Шидловский, имел сходный с ним образ мыслей. Именно в этот период, видимо, проявляется его призвание как писателя.

Несколько месяцев спустя Достоевский поступает в злосчастное Военно-инженерное училище Санкт-Петербурга. Там царила жесткая дисциплина, а учеба была бесполезной и тягостной. Достоевский буквально задыхался среди молодых бездельников, поглощенных своей карьерой и светской жизнью. Если одинокие мечтания героя из подполья напоминают Шидловского, то следующие за ними происшествия наводят на мысль об училище. Долго скрывая от самого себя страдание, которое доставляло ему общество однокашников, Достоевский, возможно, его несколько преувеличил; однако, став теперь достаточно сильным для того, чтобы взглянуть своим слабостям в лицо, он все еще слишком слаб, чтобы простить себе их.

Как раз в эти годы отец Достоевского был убит крепостными, с которыми он обращался так же жестоко, как и со своими детьми. Мысль, что эта смерть принесла ему облегчение, порождает в писателе чувство своей причастности к ужасному событию; Федор Михайлович испытывает крайнюю тревогу и делает все, чтобы изгнать из своей памяти это тяжкое воспоминание.

Едва выйдя из военного училища, Достоевский пишет *Бедных людей*, книгу, которая принесла ему славу второго Гоголя в кругу друзей Белинского. От бедности он переходит к роскоши, от безвестности к славе, от тьмы к свету. Самые безумные мечты Шидловского становятся реальностью. Достоевский опьянен радостью, его гордыня, подавленная, но еще не побежденная, пробуждается и расцветает. «Никогда, я думаю, — пишет он своему брату Михаилу, — слава

моя не дойдет до такой апогеи, как теперь. Всюду почтение невероятное, любопытство насчет меня страшное... Все меня принимают как чудо». Распространяется слух, констатирует он с удовольствием, «что есть талант, который их всех в грязь втопчет».

Любую лесть молодой писатель воспринимает серьезно. Он не видит, что это плата вперед, которую нужно оправдать в краткий срок, под угрозой подорвать доверие к себе. Достоевский не идет ни на какой, даже самый незначительный компромисс на писательском поприще, что сделало бы литературное подполье более толерантным. Его собственная гордыня, безусловно, превосходит таковую у окружающих его людей, но он более наивен, более резок и не способен управляться с гордыней других. Он, молодой провинциал, исполненный неутоленных желаний, уже перенесший удары судьбы, которые навсегда оставили на нем свои отпечатки, не мог не насмешить, не вызвать раздражения и всех сопутствующих чувств у тех денди от литературы, которые группировались вокруг Тургенева.

Достоевский уже давно решил стать богом вдали от людей и общества. И вот он попадает в самые блестящие литературные салоны Петербурга, слышит одобрительные возгласы: неудивительно, что он ощущает себя богом. Его современники описывают происходящие с ним изменения. Крайне застенчивый и закрытый вначале, он проявляет себя в последующем экспансивно и невероятно надменно. Сперва это вызывает улыбку, но вскоре начинает раздражать.

Итак, все подпольные процессы активизируются. Уязвленные гордостью Достоевского, Тургенев и его друзья стремятся в свою очередь ранить самолюбие писателя. Федор Михайлович пытается защищаться, но силы не равны. Тургенева, которого он еще недавно чтит, Достоевский обвиняет в «ревности» к его творчеству. Он подразумевает при этом, что его крылья великана мешают ему ходить пешком⁸. Насмешники в ответ дают себе волю и всюду распространяются сатирические стихи Тургенева и Некрасова:

Витязь горестной фигуры,
Достоевский, милый пыщ,
На носу литературы
Рдеешь ты, как новый прыщ⁹.

Позже поверхностный Панаев отметит в своих *Записках*: «Мы чуть было даже не свели с ума одного из этих кумиров-однодневок...¹⁰ Кончил он тем, что впал в горячку. Кумирчик наш стал совсем заговариваться и вскоре был низвергнут нами с пьедестала и совсем забыт. Бедный!.. мы погубили его, мы сделали его смешным».

Здесь мы видим, как замыкается круг гордости и унижения. В каком-то смысле нет ничего более банального, чем этот круг, но Достоевский не может его описать, потому что еще не начал освобождаться из него. Достоевский, безусловно, горделив на *свой манер*, и манера его уникаль-

⁸ Реминисценция из стихотворения «Альбатрос» Бодлера: «Но исполинские тебе мешают крылья // Внизу ходить, в толпе, среди шиканья глупцов» (пер. П. Якубовича). — *Прим. ред.*

⁹ Henri Troyat, *Dostoëvski*, p. 112.

¹⁰ Вольная передача Жирара. — *Прим. пер.*

на. Эту оригинальность нельзя недооценивать, поскольку она отражается в его творчестве, но не стоит придавать ей столько важности, как тем точкам соприкосновения, которые сближают Достоевского с остальными людьми. Если бы гордыня писателя не была того же свойства, что и у других гордецов, его бы нельзя было упрекнуть (как это часто делают) в том, что он был *более* горделив и, как следствие, подвергался *большему* унижению, чем большинство смертных. Это *более* по отношению к гордыне мистическим образом связано с *менее*, что позднее позволит Достоевскому признать наличие в себе подпольных механизмов и проанализировать их. Эти *более* и *менее* позволяют нам лучше понять процесс появления романного гения, чем изучение невыразимой особенности его творчества, столь интересной многим критикам. Всегда нужно помнить о фразе из *Записок*, которую мы уже цитировали: «Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины...»

Если бы диалектика гордыни и унижения не была столь распространена, как это утверждает Достоевский-гений, мы не смогли бы понять ни успеха его работ, в которых она содержится, ни дарования автора, которое являет свою универсальность. Мы не смогли бы тем более осознать, отчего его талант расцветает так поздно, поскольку не проникли бы в суть отношений Достоевского с Белинским и его друзьями. Достоевский работал над *Двойником* в состоянии крайнего возбуждения, и это можно легко понять. Освещая в реалистическом клю-

че обыденность, взяв избитую романную тему, писатель шел в своем творчестве к новым глубинам. Его ликование может быть уподоблено, вероятно, той радости, что испытывает ученый, наслаждающийся своей работой, когда, благодаря одному удачному опыту, он находит решение проблемы, которая могла стоить ему многих усилий. Тема двойника позволила Достоевскому войти в литературный мир, куда он еще не мог попасть собственными силами. Может быть, он никогда бы не завоевал эту сферу и не овладел будущим поприщем, если бы очередное произведение было принято по заслугам. Возможно, автор бы поддался искушению повторить успех *Двойника* и замкнулся на бесконечном процессе оттачивания той особенной техники, которая характерна для этой вещи. Такой Достоевский оказался бы более «литературным», чем настоящий Федор Михайлович, более «современным», наверное, в том смысле, в каком мы понимаем этот термин сегодня, но определенно менее универсальным и, если только можно так выразиться, менее великим.

Когда, после некоторых колебаний, Белинский осудил *Двойника*, очень может быть, что этим он оказал большую услугу своему протезе, но совершенно по иным причинам, чем критик мог бы вообразить. Теперь Достоевский вызывал в нем раздражение, и он сам был слишком эгоистичен, слишком человек пера, чтобы не поддаться соблазну и не начать игру в эти отношения, в коих его роль садиста была вызвана мазохизмом молодого писателя. Кроме вопроса о плагиате у Гоголя, упреки, адресованные *Двойнику*, оказались примитивными, но как мог Достоевский

подвергнуть сомнению суждение человека, который вырвал его из ужасного отрочества. Письма, которые он пишет своему брату, отражают его крайнее смятение:

«Что же касается до меня, то я даже на некоторое мгновение впал в уныние. У меня есть ужасный порок: неограниченное самолюбие и честолюбие. Идея о том, что я обманул ожидания и испортил вещь, которая могла бы быть великим делом, убивала меня. Мне Голядкин опротивел. Много в нем писано наскоро и в утомлении. Вот это-то создало мне на время ад, и я заболел от горя».

Подобно тому как Вельчанинов позволил втянуть себя в игру Трусозкого, Белинский и его товарищи повели себя как *двойники*, и Достоевский очутился в сжимающемся кольце поражения. Они закрыли начинающему писателю путь, который вел бы к достойной, даже блестящей карьере в литературе. Они способствовали тому, что он задал в себе на корню того одаренного автора, которым мог бы стать. Следующие после *Двойника* труды оправдывают своей посредственностью безапелляционное суждение Белинского. Только два пути остались открытыми Достоевскому: полное безумие либо гениальность, сначала безумие и затем гениальность.

Глава 3

Метафизика подполья

После создания *Записок из подполья* Достоевский был занят работой над самым, наверное, известным своим романом *Преступление и наказание*. Раскольников, одинокий мечтатель, подверженный перепадам настроения от крайнего возбуждения до депрессии, снедаем мыслью о собственной комичности. Он, таким образом, тоже герой из подполья, но его фигура скорее трагична, чем смешна, поскольку он постоянно и отчаянно стремится испытать и преодолеть невидимые границы своей тюрьмы. Жажда действия, которая завершалась у его предшественника жалкими попытками, ведет нового персонажа к жестокому убийству. Раскольников лишает человека жизни, и он делает это сознательно, чтобы наконец водрузить свою гордыню на незыблемое основание. Герой из подполья главенствует над своим личным миром, но его царствование всякий раз находится под угрозой из-за вторжения *другого*. Раскольников полагает, что преступление, исключая его из общей морали, избавит и от этой опасности.

Преступление Раскольникова действительно изолирует его от общества в большей степени, чем все его мечты. Но смысл этого обособления, которое персонаж Достоевского считает совершившимся навсегда и лишь по его собственной воле, остается под вопросом. Молодой чело-

век не знает, возвышает ли его одиночество над другими людьми или, напротив, низводит; делает богом или червяком. Другой остается арбитром в этом споре. Раскольников в конце концов не менее очарован своими судьями, чем Труссоцкий образцовым донжуаном или герой из подполья хвастливыми офицерами. Раскольников внутри своего существа всегда зависит от суждения *другого*.

Детективная интрига превращает героя из подполья в настоящего подозреваемого, за которым охотятся реально существующие полицейские и который предстает перед действительными судьями, выносящими ему приговор вовсе не в воображаемом суде. Позволяя своему герою совершить физическое преступление, Достоевский более отчетливо представляет это крайнее раздвоение. Само имя главного героя наводит на мысль о двойственности. Раскол означает схизму, разделение. Писатели XX века неустанно воспроизводят эту мифическую реинкарнацию подпольной психологии, но иногда они ее подправляют в ключе индивидуализма; они придадут ей завершение, которое Раскольников безуспешно стремится воплотить в жизнь. Читая эти произведения, невозможно не задаваться вопросом, почему мифология судебного процесса оказывает на авторов такое чарующее действие. Вывод, возможно, был бы не настолько прост и утешителен, если бы само это очарование, исключая тему «невиновности» героя и «несправедливости» общества, стало объектом размышления.

Мечты Раскольникова так же литературны, как и у героя из подполья, но у них иная ориентация. «Прекрасное и высокое» замещает фигура Наполеона — фактически

легендарный образец для подражания в глазах всех великих честолюбцев XIX века. Наполеон Раскольников имеет скорее «прометеевский» характер, чем романтический. Качества сверхчеловека, которые он воплощает, — это результат более чем исключительной гордыни, но «фундаментальный проект» не изменился. Раскольников не может избежать импульсов из подполья, ему удастся лишь придать им ужасающий размах. Другими словами, *исключительная* гордыня не может вытянуть Раскольникова из подполья.

Ницше *Заратустры* списывает провал Раскольникова на трусость «последних людей», то есть на подпольную трусость. Как и Достоевский, Ницше распознает во всем происходящем вокруг него страсти современной гордыни. Можно понять его волнение, когда, по некоей случайности, у него в руках оказывается томик *Записок из подполья*. В этом произведении философ узнает мастерское изображение того, что он сам называет «враждебностью». Это та же проблема, и даже постановка ее почти аналогичная. Ответ Достоевского, безусловно, иной, но *Преступление и наказание*, несмотря на Сонечку и евангельскую концовку книги, все еще очень далеко от окончательной уверенности. На протяжении долгого времени Достоевский будет задаваться вопросом, сможет ли личность с еще более экстраординарной гордыней, чем у Раскольникова, преуспеть там, где герой романа потерпел крах.

После *Преступления и наказания* появляется *Игрок*. Герой этой повести — *учитель*, воспитатель в семье одного русского генерала, которая находится на немецком курорте. К дочери военного он испытывает подпольную страсть. Полина относится к нему уничижающе равнодушно. Мысль о том, что он в глазах девушки *ничто*, делает из нее *все* для нового героя из подполья. В ее образе слиты цель и препятствие; объект желания и не дающий покоя разуму соперник представлены одним лицом. «Мне кажется, — замечает учитель, — она до сих пор смотрела на меня как та древняя императрица, которая стала раздеваться при своем невольнике, считая его не за человека. Да, она много раз считала меня не за человека...»

Учитель воображает, что за неприступностью Полины скрывается безмерная гордость, которую он безуспешно пытается воспитать в себе. Но ситуация кардинально меняется, когда Полина приходит сама к молодому человеку и добровольно отдается ему. Покончено с отношениями госпожи и слуги; *учитель* оставляет Полину и устремляется в казино, где за одну ночь у рулетки выигрывает целое состояние. На следующее утро он даже не пытается увидеть свою возлюбленную. Распутная французская дама,

которую он, кстати, терпеть не мог, увлекает его в Париж и там завладевает его деньгами.

Достаточно того, что Полина показала, насколько она уязвима, чтобы сразу потерять в глазах *учителя* свое обаяние. Императрица становится рабыней, и наоборот. Именно поэтому *учитель*, выжидающий «благоприятного момента», решается на игру. Мы живем в мире, где правят отношения из подполья, даже в рулетке. Сумев отнестись к Полине с непринужденной твердостью, которая пристала хозяину, герой знает, что отныне он будет действовать подобным образом и в казино, таким образом, его победа обеспечена на обоих фронтах.

Игра любви становится единым целым с игрой случая. В подпольном мире *другой* обладает такой силой притяжения, что преодолеть ее можно, только противопоставив ей гордыню настолько мощную и значительную, что *другой* неотвратимо попадет в ее орбиту. Но ведь сама по себе гордыня не весит ничего, поскольку она — *ничто*; свою значимость и силу она приобретает лишь через чествование *другого*. Рабство и господство, таким образом, зависят от незначительных деталей, подобно тому как в рулетке попадание шарика в тот или иной номер определяется ничтожными, абсолютно непредсказуемыми причинами. Так, влюбленный предоставлен воле случая, как и игрок. Но все же в сфере человеческих отношений можно избежать этого случая, скрывая свое желание. Утаить свое стремление — это означает представить *другому* обманчивый образ удовлетворенной гордости, осознать свое желание и тем самым лишить его всякого очарования. Но

чтобы скрыть свое желание, нужно великолепно владеть собой. Господство над собой позволяет управлять случаем из подполья. Исходя из этого можно решить, что человек, прекрасно владеющий собой, подчинит себе случай во всех сферах жизни, — остается сделать лишь один шаг, и этот шаг делает *учитель* из *Игрока*. Вся повесть базируется на скрытом единстве сексуальности и игры. «Очень часто, — замечает учитель, — женщинам везет в игре, они прекрасно владеют собой».

Рулетка, как и женщина, плохо обращается с теми, кто подпадает под ее очарование, кто слишком боится ее потерять. И та, и другая любят исключительно счастливых. Неистовый игрок, как и несчастный влюбленный, никогда не возьмет роковую высоту. Вот почему выигрывают только богатые: они могут позволить себе роскошь проиграть. Деньги привлекают деньги, так же как лишь донжуаны соблазняют женщин, потому что они их всех обманывают. Законы свободного капиталистического рынка, как и законы эротизма, проистекают из подпольной гордыни.

Весь этот период Достоевский — переписка о том свидетельствует — действительно убежден, что известное самообладание позволило бы ему выиграть в рулетку. Но ему ни разу не удалось применить свой «метод», поскольку, как только его ставка выигрывала или проигрывала, им овладевали эмоции, и он вновь попадал в рабство. В конце концов он проигрывал, поскольку был слишком уязвим как психологически, так и финансово. Страсть к игре смешана у него с иллюзией, порожденной подпольной психологией. Суть фантазии в том, что автор переносит на фи-

зический мир воздействие, которое оказывает владение собой на подполье. Смысл иллюзии не в том, чтобы считать себя богом, но в том, что можно приобрести атрибуты божественности. У нее не интеллектуальная природа, но она так глубоко проникла в Достоевского, что писатель не может оторваться от игорного стола до 1871 года.

Чтобы уловить связь между сексуальностью и деньгами, нужно сравнить сцену из *Игрока* с эпизодом, в котором Настасья Филипповна в *Идиоте* бросает в камин пакет с деньгами. Молодая женщина готова излить свое презрение на человека, который сделает хоть малейшее движение в сторону сгорающей пачки. Здесь героиня «подменила» собой красное и черное, а в главной сцене *Игрока* рулетка олицетворяла женщину. Впрочем, это не столь важно, ведь нет способа абсолютно разграничить эти два испытания подпольной гордыни — гордость и игру.

Деньги всегда играли важную роль в подпольных мечтаниях. Господин Прохарчин, герой рассказа, появившегося вслед за *Двойником*, — одинокий старик, который живет и умирает на своем золоте словно нищий. Один из свидетелей его жалкого существования задается вопросом, не мечтает ли несчастный стать Наполеоном. Этот скупой персонаж — предшественник Раскольникова.

Тема денег, служащих удовлетворению желания властвовать, вновь появляется в *Подростке*, предпоследнем романе Достоевского. Герой книги Аркадий мечтает быть не Наполеоном, а Ротшильдом. Он убежден, что деньги в современном мире дают возможность посредственным

людям возвыситься над остальными. Аркадий не придает никакой конкретной значимости состоянию; он хочет заработать свое лишь для того, чтобы бросить эти деньги в лицо другим. Одержимость Ротшильдом, как и Наполеоном, свидетельствует о том, какое воздействие оказывает *другой* на гордецов из подполья.

Подобная идея, грандиозная и одновременно с этим ограниченная, возникает в момент наибольшего возбуждения самовлюбленности; я распространяет свои воображаемые завоевания и на все существующее. Однако достаточно одного взгляда *другого*, чтобы разрушить сокровища; итак, перед нами настоящий банкрот, в финансовом и духовном смысле, для которого характерны непомерные траты, сменяющиеся унижительными долгами. «Идея» остается, но она уходит на второй план. Аркадий раздевается словно принц и ведет себя как денди.

Мотовство — черта, которая очень часто встречается у героев Достоевского. Но только в *Подростке* она связана со скупостью. Раньше скупердяи были скупердяями, а моты — мотами. Традиция классического *характера* превосходила. Однако именно сосуществование противоположностей, то есть союз без примирения, определяет подполье во всех его сферах. Именно эта «ширина», по словам Достоевского, характеризует Россию и, возможно, современного человека в целом. В страсти к игре — алчной расточительности, расточительной скупости — открывается это единство контрастов. За рулеткой происходит диалектическая смена импульсов из подполья с такой скоростью, что они перестают отличаться друг от друга. При

каждой ставке на кону господство и рабство. Рулетка — это абстрактная квинтэссенция различий в мире, где человеческие отношения пронизаны подпольной гордыней.

Гениальный Достоевский объединяет, как мы об этом уже упоминали, элементы подпольной психологии, ранее неоднократно представленные изолированно в предшествующих произведениях. Именно этот творческий ход мы вновь усматриваем в образе Аркадия. Достоевский в *Подростке* лучше, чем в *Игроке*, осознает роль, которую деньги играли в его собственной жизни; как раз это понимание десакрализует деньги и преодолевает подпольный фетишизм. Примерно до 1870 года большинство писем писателя можно разделить на две категории: одни были полны сенсационных проектов, цель которых — обеспечить благополучие автора и его близких, другие представляли собой просьбы о заимствовании денег, умоляющие либо необузданные. В 1871 году в Висбадене Достоевский в который раз сильно проигрался. Он вновь пишет жене, что излечился от давней страсти. На этот раз это было правдой. Больше никогда он не переступил порог казино.

*
* *

Можно ли избежать подполья посредством владения собой? Обозначенная проблема связана с вопросом Раскольникова, вопросом сверхчеловека. Этот же пункт главенствует в *Идиоте* и в *Бесах*, двух романах-шедеврах, следующих за *Игроком*.

У князя Мышкина господство над собой проистекает в принципе не из гордыни — оно рождается из сми-

рения. Исходная идея князя — это мысль об идеальном человеке. Его сущность, природа его личности определяются смирением, в то время как гордыня, напротив, является основанием, преобладающей сутью подпольного человека. Впрочем, вокруг князя Мышкина мы можем уловить отголоски из подполья предшествующих произведений.

Первым образцом для Мышкина является Иисус Христос, более романтический, чем христианский, — это Христос Жан-Поля де Виньи, *Химер* Нервала, Христос, всегда удаленный от людей и от Своего Отца вечной, немного театральной агонией. Этот «возвышенный» и «идеальный» Христос не в силах воссоединить людей, Он — Христос, который полностью умирает; волнение Мышкина перед слишком реалистичной картиной Гольбейна *Мертвый Христос* символизирует этот разлад духа и тела, к которому приходит романтический идеализм.

Слабости учителя обнаруживаются в ученике. Смирение Мышкина, в каком-то смысле карикатурное, было замыслено как идеальное, но по мере погружения в роман оно все чаще выглядит своего рода увечьем, вынуждающим влачить приниженное существование, представляется настоящей ущербностью существа. В конце концов мы вновь видим появление раздвоения, неопровержимые симптомы подпольного мазохизма. Мышкин разрывается надвое в своей сентиментальной жизни, он оставляет Аглаю, чтобы служить несчастной Настасье Филипповне, которая вызывает в нем скорее безумную «жалость», чем любовь. Князь и Рогожин являются *двойниками* друг дру-

га, то есть двумя искаженными и навсегда разделенными половинками подпольного сознания.

В завершении романа, исключительно мощном, нам показаны эти две «половинки» рядом, бок о бок — у тела мертвой Настасьи Филипповны; ни одна из «частей» (ни князь Мышкин, ни Рогожин) не оказалась способной спасти несчастную. Рогожин представляет животную чувственность, всегда скрытую за невоплощенным идеализмом. Таким образом, в финальной сцене следует распознать невозможность воплощения романтических идеалов. Вся духовная жизнь Мышкина связана с эпилепсией и, возможно, с его страстью к смирению, которая есть всего лишь крайняя форма сладострастия, испытываемого униженными обитателями подполья.

Идиот, тот роман, который Достоевский задумал светлым, становится самым мрачным из всех, единственным, который заканчивается на ноте отчаяния. Как предельное усилие, направленное на создание чисто человеческого индивидуального совершенства, этот роман в конечном итоге оборачивается против своей собственной «идеи». Вновь напрашивается тот же вывод, только на более высоком уровне, что и в *Записках из подполья*. Провал изначальной идеи — это триумф другой, глубинной, которая только потому не приводит в отчаянье, что она пока еще не явлена во всем ее размахе. В посредственном произведении нельзя было бы проследить этот провал, следовательно, он указывает на наиболее поразительный литературный успех. *Идиот* — одна из вершин творчества Достоевского; «экспериментальный» характер произведения придает ему

экзистенциальную насыщенность, которой могут похвастаться немногие труды автора.

Другим идеальным образом для Мышкина был Дон Кихот, увиденный им сквозь призму романтизма и подретушированный, — очередной «идеалист», патетическая жертва своей собственной страсти к совершенству. Это не сервантесовский Дон Кихот, как и Мышкин, скопированный с него, не «настоящий» Мышкин. Именно в провале идеи совершенства Достоевский становится, сам того не подозревая, равным Сервантесу. За романтическим псевдосовершенством появляются все те же демоны. Традиционный читатель *Идиота* «пропускает» бесов и впадает в слащавость. Сама эта идея была впоследствии отброшена Достоевским, но нам ее возвращают с экранов телевизоров все Мышкины, трепетно опекаемые прекрасными дамами в кринолинах, всегда изумительно духовные, с их болезненной меланхолией и венцом вечной бороды, поглотившей большую часть лица.

Откуда проистекает непонимание между Мышкиным и *другими*? Нужно ли обвинять в этом только *других*? Последствия вмешательства Мышкина, почти всегда неизбежно разрушительные, нас вынуждают задать эти вопросы. Когда старый генерал Иволгин упивается собственным бахвальством, Лебедев и прочие его собутыльники не смущаясь обрывают его, что вынуждает последнего не пересекать определенную черту. Мышкин же не перебивает говорящего, и генерал доходит в своем бреде до таких «высот», что уже и сам не может в это верить. Угнетаемый стыдом, он вскоре умирает в результате кровоизлияния.

Чтобы оценить глубинную двойственность Мышкина, нужно понимать тесную связь этого персонажа со Ставрогиним из *Бесов*. Молодые люди представляют собой антитезу друг друга. Оба они — обездоленные аристократы, оба остаются вне того неистового возбуждения, которое вызвано их появлением в свете. И тот, и другой являются инициаторами игры, о победе в которой они не заботятся. Но Ставрогин, в отличие от Мышкина, — это жестокое и бесчувственное существо. Страдания других оставляют его, как минимум, равнодушным, если при том он не находит в этих муках некоего извращенного удоволь-

ствия. Он молод, красив, богат, образован; ему достались все дары, которые только могут дать природа и общество, и именно поэтому его снедает абсолютная скука. У него больше нет желаний, ведь он уже все получил.

Здесь нужно отказаться от традиционного прочтения романа, которое настаивает на «автономности» персонажей книги. Дневники Достоевского свидетельствуют о том, что Мышкин и Ставрогин имеют общий источник. Эти персонажи воплощают два противоречивых, в силу их гипотетичности, ответа на один и тот же вопрос, который касается духовного значения отстранения. За этой абстрактной формулировкой необходимо увидеть анализ сознания, начатый в *Записках* и все углубляющийся вплоть до *Братьев Карамазовых*.

Какова же ситуация с самим Достоевским в период создания *Идиота* и *Бесов*? Открытие подполья — это открытие нигилизма. Религиозность Достоевского в то время — всего лишь неистовая реакция на влияние Белинского, отказ от интеллектуального атеизма, который свирепствовал среди русской интеллигенции. Писатель, нужно это признать, предается нигилизму, но для него это не просто ярмо, а источник познания и даже могущества в мире, который все еще верит в величие романтических ценностей.

Полезное воздействие обнаруженного подполья мы без труда прослеживаем в сфере литературного творчества. Наступил самый плодотворный период из всех, которые Достоевский знал до этого времени, и те произведения, что увидели свет в эти годы, намного превосходят

предыдущие. «Живучесть кошки», которую писатель открыл в себе накануне каторги, больше его никогда не покинула. Но жизнь Достоевского, всегда хаотичная и беспорядочная, проходит под знаком крайней нестабильности и разлада. Энергия нигилизма кажется обращенной в особенности на различные формы саморазрушения.

Однако есть и другие моменты; случается, что писатель играет роль победителя, например с Полиной Суловой он смог поставить себя так, как до этого ему еще ни разу не удавалось. Достоевский как человек и писатель с каждым днем все больше укрепляет свой авторитет, его влияние распространяется уже на самые разные области. Теперь это не просто минутная вспышка, мимолетная, быстро рассеявшаяся иллюзия, как было в 1846 году; великие грани существа автора избегают этой тины — скалывания к *другому*, который определяет подполье. Создание Мышкина и Ставрогина отражает это изменение. Достоевский отныне интересуется скорее теми, кто доминирует, а не находится под чьим-то господством. Иногда вызывает удивление тот факт, что писателю удалось объединить в себе самом две противоположности — Мышкина и Ставрогина; мы задаемся вопросом, не делает ли это его личность действительно чудовищной. Нужно понимать, что различие между Мышкиным и Ставрогиным одновременно огромно и незначительно. Оно определено сводится к вопросу перспективы.

Принимая во внимание, какой успех имеет наивность Мышкина у окружающих дам, его соперник, претендующий на благосклонность Аглаи, задается вопросом, не яв-

ляется ли князь, вместо того чтобы быть действительно простаком, самым хитрым и демоническим из всех людей? Подобного рода сцена есть и в *Бесах*. Хромая, полубезумная, но вдохновенная супруга Ставрогина, на которой он женился из бравады, сначала видела в нем героя и святого, который проявит себя однажды, чтобы спасти мир. Возможен вопрос: не является ли Мышкин Ставрогиным и, наоборот, Ставрогин — Мышкиным? Самую возвеличившуюся гордость, даже если она не имеет препятствий и не попадает в ловушку мазохизма, очень сложно распознать, поскольку она презирает вульгарные удовольствия, которых требует тщеславие. Она еще сильнее походит на настоящее смирение, чем все промежуточные формы. Как следствие нет ничего более простого, чем впасть в заблуждение по поводу этих двух полярностей, как в себе самом, так и в *другом*.

Вышесказанное не означает, что Достоевский последовательно или попеременно оказывается во власти то Мышкина, то Ставрогина, однако оба персонажа представляют вымышленный расцвет двух противоположных точек зрения, между которыми колеблется наш писатель, когда он размышляет о моральной ценности своих собственных поступков.

Проект написания *Идиота*, создания героя, который своим совершенством, а не порочностью отделяется от *другого*, — это попытка доказать собственную невиновность, переложить всю вину на *другого*. И наоборот, задумка *Бесов*, воплощение героя, отстраненность которого представляет собой некое моральное и духовное па-

дение, — это отказ от предыдущего способа оправдания, от видения превосходства в той ясности, с которой происходит разбор и сборка двигательных механизмов подполья. «Отстранение» служит доказательством того, что человек обманут собственной гордыней, оно подтверждает, что рабство было сменено на господство; роли переменились, но структура межличностных отношений осталась прежней.

Этот двойной творческий процесс прекрасно показывает, каким человеком был сам Достоевский. Он не смог удовлетвориться, как это сделал господин Тест¹¹, относительной автономией от копошения в подполье, которую ему удалось отвоевать. Писателю недостаточно видеть, что вечный конфликт между *Я* и *другой* играет в его пользу, а не вредит ему. Автор не может вынести самого этого конфликта. Нигилизм не способен убить в нем потребность в единении.

Мышкин и Ставрогин представляют собой, главным образом, два противоположных образа писателя. *Идиот* и *Бесы* — это круговые романы, они развиваются в сфере общего центра, вокруг которого происходит вращение всего романного мира. Здесь нужно обратить внимание на образ эстетического творчества. Но смысл этого творчества изменяется от романа к роману. Если бы Достоевский не превзошел, написав *Идиота*, свою изначальную идею о совершенном человеке, мы бы легко смогли утверждать, что *Бесы* по отношению к *Идиоту* являются тем же, чем были *Записки из подполья* в сравнении с *Уни-*

¹¹ Персонаж из произведения Поля Валери «Господин Тест». — Прим. ред.

женными и оскорбленными. Здесь есть новый разрыв, происходящий на более высоком уровне, чем первый, и его эстетические и духовные плоды станут, вследствие этого, еще более примечательными.

Весь предпринятый анализ лишь слегка касается «главного» значения рассматриваемых произведений; нужно обратить особое внимание на существование второстепенных персонажей. Мы лишь пытались показать, что творчество Достоевского всегда связано с исступленным вопрошанием о себе самом и о своих взаимоотношениях с *другим*. Персонажи романа — это X и Y в уравнении, которое призвано определить эти отношения.

Существуют также различные модели Ставрогина. Можно распознать заимствованные у них элементы, при этом не лишая силы исключительно субъективный характер романного творчества. Самопознание постоянно связано с постижением *другого*. Различие «автобиографических» персонажей и тех, которые таковыми не являются, лишь внешнее; оно бросается в глаза только в поверхностных работах писателя, в тех, где ему не удалось ни обнаружить изначально существующего посредничества между *я* и *другой*, ни найти инструмент для построения новых взаимоотношений. Если перед нами глубокое произведение, то нет смысла говорить об «автобиографии», или «вымысле», или «фантазии» в привычном смысле этих слов.

Важной моделью для создания Ставрогина был Николай Спешнев, один из членов кружка петрашевцев, революционной группы, связь с которой стоила Достоевскому четырех лет на каторге. Сын богатого помещика, Спешнев совершил много путешествий по Европе. Его современники единодушно подмечали в нем «байроновские» повадки, одновременно «великолепные и мрачные», наводящие на мысль о будущем герое из *Бесов*. Петрашевский называл Спешнева «человеком с множеством лиц», а Бакунин восхищался его манерой поведения в стиле могу-

щественного барина. Во времена кружка Петрашевского Федор Михайлович, если верить весьма запоздалому рассказу Яновского, врача и друга писателя, был мистическим образом связан со Спешневым: «Я с ним и для него, — утверждал писатель, — он мой Мефистофель».

Бесспорно, Спешнев сыграл в жизни Достоевского роль, подобную той, которую исполнил Шидловский несколькими годами ранее. Здесь обнаруживает себя связь ученик—учитель, она отражена в романе в виде типа отношений между Ставрогиным и всеми остальными героями¹². Подпольная мимикрия и подражание сопернику, столь частые в предшествующих трудах, приобретают в романе измерение интеллектуальное, духовное, даже «религиозное». Достоевский приоткрывает завесу над иррациональным элементом, присутствующим в любом передаваемом сообщении, пусть оно и было задумано как предельно рациональное. Новый взгляд на вещи не сможет снискать внимания толпы, если он не подстегнет энтузиазм истинных последователей верующих.

Все «бесноватые» смотрят в рот этому отрицательному мессии — Ставрогину. Они говорят о герое, употребляя религиозные термины. Ставрогин их «свет», их «звезда»; перед ним преклоняются, как «перед Всевышним»; адресованные ему просьбы походят на смиренные мольбы. «Разве я не буду целовать следов ваших ног, — говорит Шатов своему идолу, — когда вы уйдете? Я не могу вас вырвать из моего сердца, Николай Ставрогин!» Даже Верхо-

¹² Жирар называет их одержимыми по аналогии с названием романа на французском, по-русски ближе бесноватые. — *Прим. пер.*

венский, чья философия сводилась к тому, чтобы не дать себя обмануть, подчиняет себя загадочному персонажу в почти религиозном акте:

«Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся, это хорошо... Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...»

Ставрогин в *Бесах* является тем же, кем и грубый офицер в *Записках из подполья* — непреодолимым препятствием, из которого в конце концов делают кумира, поскольку сами хотят им быть. Тема препятствия, как и все темы, связанные с подпольем, достигает в *Бесах* фактически мифического измерения. Ставрогин принимает вызов и готов сражаться на дуэли, вернее, стать мишенью для человека, отца которого он жестоко оскорбил. Он демонстрирует такое равнодушие под пулями своего противника, что тот, выйдя из себя, не способен попасть в цель. Итак, именно самообладание позволяет всегда доминировать над подпольем.

Желание слиться с ненавистным противником имеет здесь фундаментальное значение. Гордец не отказывается быть богом, именно поэтому он, исполненный ненависти, преклоняется перед Ставрогиным; гордец постоянно обращается, причиняя себе страдание, к своему сопернику, поскольку он верит только в него, хочет стать им. Ошеломляющая низость героя из подполья, его ступор перед лицом соперника, заикленность на идее противостояния, которую он сам себе внушил, — все это в свете *Бесов* становится не только рациональным, но исключительно

логичным и доступным разумному осмыслению. Мечта о «жизни втроем» особенно символична. Последователь отказывается оспаривать даму, на которую претендует его идол: так он становится его слугой — хочется сказать зазывалой — в надежде, что ему будет позволено подобрать крохи со стола после священного пира.

Исходя из сущности кумира, ориентированной на противодействие, на преследование своих обожателей, любой контакт с ним невыносим без страдания. Мазохизм и садизм представляют собой таинства подпольной мистики. Перенесенные мучения открывает мазохисту близость божественного палача, причиненная боль дает садисту ощущение того, что он и есть этот высший каратель в акте явления своей священной силы.

Культ, которым окружают Ставрогина «бесноватые», — это одна из тем, приводящих некоторые западные умы к мнению, что Достоевский слишком русский. Однако автор не добавляет абсолютно ничего к чисто психологическим описаниям подпольной психологии. *Бесы* сделали возможным переход из неявного к очевидному всего того, что присутствовало в более ранних произведениях. Не справедливо ли расценить поездку Трусозкого в Петербург как некое постыдное паломничество? Могут сказать, что речь идет о простой метафоре. Пусть так, но от метафоры к метафоре в конечном итоге вырисовывается удивительно цельная точка зрения. Противоестественные усилия, которые предпринимает вечный муж, чтобы привести женщину своего сердца к ногам кумира, поразительно напоминают образ действий членов первобытных

обществ, варварские обычаи которых требуют от приверженцев культа принесения жертвы в виде крови, интимной близости и права первой ночи. «Бесноватые» также направляют своих женщин в постель к Ставрогину.

Религиозный характер подпольной страсти раскрывается уже в *Игроке*, но там фигурирует женщина, которую описывает *учитель*, и язык, которым он пользуется, не вызывает удивления, так как полностью отвечает традициям западной поэтики. Однако не стоит забывать, что трубадуры позаимствовали этот стиль у христианской мистики, и великие поэты западной культуры, от Средних веков до Бодлера и Клоделя, никогда не путали подобную мистическую фразеологию с простой риторикой; они всегда могли сохранить или заново открыть в своих произведениях немного изначальной силы священного, чтобы или насладиться ею, или использовать для богохульства. За страстной риторикой, которую Достоевский использует, начиная с самых первых своих произведений, писатель открывает теперь всю глубину идолопоклонства; одним движением души он постигает метафизическую истину собственного бытия и восходит к глубинным источникам западной поэтической мистерии.

Жизнь в подполье — ненавистное подражание Ставрогину. Этот последний, чье имя означает «несущий крест», узурпирует в обществе «бесноватых» место Христа. Он являет вместе с Петром Верховенским дух разрушения, а вместе со старшим Верховенским, отцом Петра и духовным учителем самого Ставрогина — поскольку тот был предшественником героя, — они втроем являют сво-

его рода демоническую антитроицу. Мир ненависти пародирует в самых мельчайших деталях мир божественной любви. Ставрогин и все «бесноватые», которых он увлекает за собой, находятся в постоянном поиске искупления наоборот, богословское имя которому — проклятье. Достоевский воссоздает великие образы Писания, какими они были представлены в средневековой и патристической экзегезе, но перевернутые. И духовные структуры тоже *двойственны*. Все образы, метафоры и символы, которыми они описываются, неоднозначны, и трактовать их нужно по-разному, исходя из того, как они ориентированы: вверх, к божественному единству, как в христианстве, или вниз, как в *Бесах*, то есть к двойственности, которая ведет к раздроблению и в конечном итоге к полному разрушению сущности.

Ставрогин в *Бесах* является тем же, чем и возлюбленная женщина для поклонника, и соперник для ревнивца, тем же, чем рулетка для игрока, тем же, чем был для Раскольникова Наполеон, в котором еще Гегель видел «живое воплощение божественности». Ставрогин — это синтез всех подпольных отношений, ранее проявлявшихся в работах писателя. Романист ничего не добавляет и не убавляет; демонстрируемая им скрупулезность — того же порядка, что и феноменология в поисках сущности, или смысла, целого ряда различных явлений. Нельзя сказать, что он их интерпретирует, но именно приближение к этим феноменам делает предельно ясным их глубинное содержание, внезапно собранное из тысячи разрозненных суждений в единое, потрясающее своей очевидностью целое.

Человек, который восстает против Бога ради обожения самого себя, всегда приходит к преклонению перед *другим*, Ставрогиным. Интуиция примитивная, но глубокая завершает метафизическое преодоление подпольной психологии, инициированной в *Преступлении и наказании*. Раскольников олицетворяет человека, которому не удастся занять место убитого им Бога, но причина его неудачи остается сокрытой; она открывается лишь в *Бесах*. Очевидно, что Ставрогин — не бог *в себе* и не бог *для себя*; единодушные восторженно-хвалебные речи в его адрес со стороны «бесноватых» — это речи рабов, и потому они лишены какой-либо ценности. Ставрогин — бог *для других*.

Достоевский не философ, он романист; он создает образ этого демонического персонажа не потому, что он вывел его интеллектуально, собрав воедино все элементы подполья; напротив, ему удастся представить подобное единство лишь по той причине, что он создал героя Ставрогина. Подпольная психология сама по себе всегда стремится к стабильным и жестким структурам. Господство привлекает господство, а рабство — рабство. Не имея желаний, господин видит вокруг себя только рабов; видя вокруг себя только рабов, он не может желать. Это железная логика подполья ведет к метафизике.

Тем не менее интуиция Достоевского имеет важное философское значение. Она стремится к диалогу с западным рационализмом, от Декарта до Ницше. Она призывает к этому «разговору» все более настойчиво, что неудивительно, особенно если заметить, что оба великих пророка ин-

дивидуализма имели в своей жизни опыт двойственности, сходный с опытом Достоевского.

Нужно обратиться к биографии Байе¹³, как это делает Жорж Пуле в своем эссе *Études sur le temps humain*¹⁴, чтобы подчеркнуть всю двойственность, которую несет в себе картезианский опыт. Критик показывает нам, что «в опьянении Декарта... присутствуют как темная, так и светлая стороны... и обе эти части трагическим образом разорваны». Мышление философа подвержено некому «движению маятника»; оно подчинено «циклической смене». Пуле говорит даже о некоем «брате-враге», которого философ укрывает в своей сущности. Он описывает «трагедию разорванного времени между разумом, который находится в безвременном, и частью разума, которая живет исключительно в темной и смутной протяженности». Рядом с Декартом-«властелином» находится Декарт, «вырванный из своего пути силой, которая владеет им и превосходит его». Это значит, «что мы проникаем в полную тревог мрачную область, (...) которая глубинно и скрыто в нас существует и воздействие которой на нас никогда не прекращается». Нужно понимать, что этот опыт подпольной двойственности тесно связан с самыми фундаментальными философскими изысканиями. «Единый в своей цели, этот поиск был двойствен в своем методе».

Байе рисует нам странный образ Декарта, такого, каким он сам себя представляет в его *Songe*.

¹³ Анри де Байе-Латур (*Henri de Baillet-Latour*) (1876–1942) — бельгийский аристократ, граф; третий президент Международного олимпийского комитета (1925—1942). — *Прим. ред.*

¹⁴ Plon, ed., 1950.

«Думая, что идет по улице, он был вынужден, дабы пройти в то место, куда он хотел попасть, перейти на левую сторону, потому что философ чувствовал сильную слабость на правой стороне и не мог больше на ней находиться».

Жорж Пуле усматривал в этом демарше «символическое изображение жизни, расколотой надвое». Как не вспомнить здесь об Иване Карамазове, видимо, наиболее «раздвоенном» из всех персонажей Достоевского, который точно так же односторонне двигается? Алеша, наблюдающий за тем, как удаляется его брат, видит, что правое плечо его сильнее опущено, чем левое.

Наконец, у Байе есть отрывок, который словно описывает галлюцинацию — явление *Двойника*:

«Заметив, что он прошел мимо своего знакомого, не поздоровавшись с ним, он захотел вернуться, чтобы выказать тому свое почтение, но был отброшен сильным порывом ветра, дувшего в сторону церкви».

Эта немая встреча подобна знаменитому видению Ницше в Рапалло (январь, 1883), которое «дало» ему персонажа Заратустру. На улице в Портофино философ видит своего явившегося героя, который проходит мимо него, не сказав ни слова. Ницше упоминает о странном случае в одной поэме, которая не оставляет сомнений по поводу природы этого опыта:

«И вдруг, подруга! Одно стало Двумя — и Заратустра прошел мимо меня...»

В ходе своей истории западный индивидуализм постепенно перенимает те прерогативы, которыми в средневековой философии был наделен Бог. Здесь речь идет не просто

о философской моде, преходящей заинтересованности субъективным; после Декарта нет больше другой отправной точки, кроме *cogito ergo sum*. Канту удалось на некоторое время удержать закрытыми затворы субъективизма благодаря компромиссу произвольной суммы, но истина должна завершиться и завершиться взрывом. Абсолютный идеализм и прометеевская мысль доводят картезианство до экстремальных последствий.

Что это за всемогущество, которое наследуют, с развитием современного мира, не люди в общем, не сумма индивидуумов, но каждый из нас в частности? Что это за Бог, который находится в процессе умирания? Это Яхве из Библии, ревнивый Бог иудеев, не терпящий соперников? Вопросы далеко не исторические и не академические. В действительности речь идет о том, чтобы определить смысл действий, которые терпят крах у каждого из нас, современных индивидуумов. Здесь исключен всякий плюрализм. Это единый иудеохристианский Бог придает особые свойства западному индивидуализму. Всякая субъективность должна обосновать бытие реальности в ее полноте и утверждать, что *Я есть тот, кто есть*. Современная философия признает это требование, когда делает из субъективности единственный источник бытия, но признание остается абстрактным. Ницше и Достоевский были единственными мыслителями, которые понимали, что эта задача в сущности сверхчеловеческая, хотя она встает перед всеми людьми. Самообожествление и распятие, которые она предполагает, составляют каждодневную реальность, хлеб насущный всех мелких чиновников Петербурга, пе-

ремеслившихся без плавного перехода из средневекового мира в современный нигилизм.

На самом деле необходимо понять, *кто* станет единственным наследником умершего Бога. Философы-идеалисты верят, что достаточно ответить *я*, чтобы решить эту проблему. Но *Я* — это не *объект*, смежный с другими *я*, оно находится в диалектических отношениях с *другим*, и его нельзя рассматривать вне этой связи. Именно это препятствие сильно отравляет усилия, направленные на замещение Бога Библии. Божественность не достается ни *Я*, ни *другому*, но она постоянно оспаривается *Я* и *другим*; перетягиваемая роль божества нагружает подпольной метафизикой сексуальность, амбиции, литературу — одним словом, все межличностные контакты.

Мы не можем более игнорировать последствия метафизического отравления, поскольку они становятся все тяжелее. Они давали о себе знать в скрытой, но вполне узнаваемой форме задолго до XIX и XX веков. Вполне вероятно, что искать первые следы нашего недуга следует у истоков эры индивидуализма, в морали *великодушия*, которую одновременно развивают Декарт, первый философ обозначенного направления, и Корнель, его первый драматург. Люсьен Гольдман очень точно подметил, что Декарт не может закономерно обосновать свое правило великодушия, поскольку он не может вывести его из *cogito*¹⁵.

Знаменательно, что рационалистический индивидуализм и иррациональная мораль великодушия появляются одновременно. Если рассмотреть это «великодушие»

¹⁵ *Méditations* 3, 1961, p. 167, Paris.

в свете *Бесов*, мы, возможно, заметим истоки «подпольной» диалектики в тех моментах, которые отвечают метаморфозам морали и чувственности, сменяющих друг друга до настоящего времени.

Я, в своем призвании к обожению, отказывается видеть страшную его проблему, которая возникает в связи с наличием *другого*; тем более что нужно пытаться найти решение на практическом уровне, вне философской рефлексии. На первых этапах диалектической борьбы я чувствую себя достаточно сильным для победы над соперниками. Но есть необходимое условие: прежде человек должен доказать свое превосходство самому себе. Чтобы подтверждения, которые он ищет, имели силу в его собственных глазах, надо сделать соперничество честным. Решение, которое напрашивается, очевидно — великодушие. Нужно уважать правила «честной игры» и добиться от *другого*, чтобы он также их уважал, для того чтобы четко рассудить победителя и побежденного. Всегда идет ссылка на «общие интересы», так как таким образом скрывается эгоистическая цель действий. Мораль великодушия, кстати, наименее «подпольная», чем все последующие, которые за ней идут, но она тоже приобретает близкое к подполью значение тем, что в ее свете Я ставит само себя в ситуацию *испытания*. Оно действительно верит в свою божественность, то есть в превосходство над *другим*, но верит недостаточно для того, чтобы обойтись конкретной демонстрацией; ему необходимо удостовериться.

Переход от картезианской щедрости к предромантической «чувственности» связан с серьезным осложнением

конфликта сознаний. Я не способно свести *другого*, точнее, всех *других* к рабству. «Божественность», которая более или менее надежно укрепилась в Я в первом веке индивидуализма, имеет тенденцию смещения в сторону *другого*. Чтобы избежать этой катастрофы, впрочем неминуемой, Я пытается пойти на сделку с соперниками. Оно не отказывается от индивидуализма, но хочет нейтрализовать его последствия. Оно стремится подписать соглашение о ненападении с *другим*. В конце XVIII века люди бросались друг другу в объятия как будто для того, чтобы отсрочить могучее неистовство революции и триумф свободной конкуренции; но это умиление по своей природе исключительно эгоистично и не имеет ничего общего с настоящей любовью.

Корнелевское «великодушие» приобрело истерический оттенок. Оттого не стоит удивляться, что садизм и мазохизм пользуются великим успехом в литературе. Современники редко отдают себе отчет в том, что происходит, поскольку они сами вовлечены в эту диалектику. Дени Дидро приходит в экстаз от «благородства» и «утонченности» персонажей Ричардсона. Разрыв между интерпретацией и объективным значением произведения напоминает тот, который мы наблюдаем в *Униженных и оскорбленных*.

Только в конце XVIII века христианство, просто отрицаемое философами, вновь появляется, но уже видоизмененным, в подполье. Так начинает свирепствовать, впервые в истории, романтическое «манихейство», избежать которого смогли лишь немногие великие романисты. Литература становится «субъективной» и «объективной», подполь-

ные раздвоения множатся, немногим позже сам Двойник, присутствие которого соответствует пароксизму удаления от *Я* и от *других*, возникает в работах наиболее встревоженных авторов. Вся литература мобилизуется в ходе противостояния *Я* и *другого*, она берет на себя роль адвоката, известную нам до сих пор. Руссо утверждает, что он предстанет вооруженным *Исповедью* на последнем суде...

Немногим ранее до своего окончательного разрыва с Достоевским критик Белинский писал одному из своих друзей: «Я только что прочитал *Исповедь* Руссо и, судя по ней... возымел сильное омерзение к этому господину. Он так похож на Достоевского, который убежден глубоко, что все человечество завидует ему и преследует его».

Автор этих слов сделал неправильные выводы, но в его упреке есть глубинная правда. Ясность гениального Достоевского не данность, она им завоевана, и эта победа не была необходимой, она одержана почти чудесным образом, если мы признаем, что труд Руссо отражает, никогда не открывая их, навязчивые идеи, очень схожие с теми, которые преследовали русского писателя. Самым ярким воплощением «грезы о жизни втроем» является *Новая Элоиза*; роман вовлекает в игру те же элементы, что и в *Униженных и оскорбленных*, и это произведение тоже должно быть прочитано в свете *Вечного мужа*. У Руссо, как и у Достоевского, одержимость своей сексуальной несостоятельностью толкает *Я* к соперничеству, запрещая ему в то же время ввязываться в спор по-настоящему; экзальтированное побратимство с соперником кое-как скрывает конфликт, но не упраздняет

его. Новая Элоиза из Кузнецка менее элегантна и гармонична, чем дама из Кларана, она неуклюжа — но от этого не менее «чувствительная».

Риторика *Униженных и оскорбленных*, хотя она и восходит к Руссо, не противопоставляет себя опыту, представшему перед сознанием в оголенном, истинном виде. Риторика и опыт составляют единое целое. Это именно то, что открывает нам сибирская переписка. Романтизм раннего Достоевского нельзя рассматривать как некое простое заблуждение, легко рассеивающееся в тот момент, когда писатель находит свой «путь». Вообще нет никакого пути; еще никому не удалось проложить его. Руссо никогда не создавал аналога *Вечного мужа*; у французского романтизма есть *Исповедь сына века*, но он еще ждет появления своих *Записок из подполья*. Гениальное произведение Достоевского — это небольшая часть той правды, которая внезапно появляется на огромной глыбе лжи. Ранний Достоевский, очевидно, обманывает сам себя, но повторяемые им ложные идеи нашептывали ему все модные в тот момент произведения, светские беседы и почти сама природа. В этот период Федор Михайлович старается строить свои отношения с *другим* на том же уровне сознания, что и образованные люди из его окружения. Именно потому, что попытка не удалась, он стал плохим романтиком, и неудача дала ему шанс на действительно исключительную судьбу. Достоевский не потому плох, что он не овладел главным в романтизме, а напротив, из-за того, что он наделен этим в переизбытке и всегда готов поддаться безумию или гениальности. Он рассматривал себя как ухмыляюще-

гося *двойника* писателей, преданных Тургеневу и выделяемых им, т.е. тех, кто был хорошим учеником западного романтизма. Противоречия, присущие романтизму, были слишком очевидными, чтобы он принимал это направление всерьез. Герой из подполья обрисовывает в *Записках* механизм случившегося провала и принимает его как характерный для всего русского романтизма. Русский, пишет он, не способен сохранить до конца позу «прекрасного и высокого»; он всегда показывает свою неприглядную часть, которую стоило бы спрятать. Настоящий мужик в конце концов допускает какую-нибудь ошибку вкуса, непристойную выходку, которая разрушает достоинство и торжественность его же собственного театра.

Русское подражание европейским моделям всегда перегибает палку и готово стать пародией. У русских, таким образом, нет выбора кроме как между самыми грубыми литературными произведениями и гениальным реализмом. Великие русские романтики всегда — и это факт — демонстрировали по отношению к собственным духовным и литературным тенденциям проицательность, очень редкую для их западных коллег. Пушкин написал *Евгения Онегина*, Гоголь *Мертвые души*, Лермонтов *Героя нашего времени*; наконец, перед нами Достоевский, самый неуравновешенный из всех и, бесспорно, самый талантливый. Межличностный конфликт обретает у него такую острую форму, что ни один из моментов подпольной диалектики не может затмить его на долгое время; никогда еще писатель не владел минимумом уравновешенности и стабильности, необходимым для создания талантливого произведения.

Россия 1840 года в определенном смысле «отставала» от Европы; она путала, и это очень значимо, романтическое барокко, руссоистскую чувственность, *Бурю и Натиск*, романтизм 1830 года. Молодой Достоевский глотал без разбора *Разбойников* Шиллера, *Собор Парижской Богоматери*, Чаттертона, Ламартина, Байрона и... Корнеля. Последнее имя нас удивляет только потому, что мы привыкли четко разграничивать различные периоды нашей литературной истории. От ребенка, заявившего в шесть лет: «Я хочу быть богом», мы без труда переходим к юности, вещающей: «Я владею собой как вселенной». Этот же подросток писал своему брату Михаилу: «А Корнель? Читал ли ты *Сиду*? Прочитай его, презренный, и пади к ногам Корнеля. Ты его оскорбил».

Замечателен тот факт, что Достоевский за свою жизнь, от юности до старости, прошел все те диалектические моменты, которые растянулись на три века в Западной Европе. Это необыкновенное поглощение индивидуалистских мифов утверждается и объединяется в современной чувствительности. Если, начиная с *Записок из подполья*, Достоевский превзошел, изобразив их, формы индивидуализма исключительно романтического характера, то новые его воплощения, особенно идея прометеевской сверхчеловечности, преследуют автора. В 1863 году русский писатель все еще отставал на тридцать, пятьдесят, даже двести лет от своих немецких или французских коллег; но затем за краткое время он нагнал и перегнал всех, потому что отбросил идею сверхчеловека даже до того, как последний исчез из западного воображения.

*
* *

Часто можно прочесть, что религиозные предрассудки исказили смысл *Бесов* и что роман не избежал бы нигилизма, если бы автор остался верным своим лучшим интуициям. Это суждение вдвойне ошибочно. Первая ошибка заключается в отделении христианской символики от романтической структуры. Мы видели, что извлеченные с муками из психологического подполья аксиомы взывают к этому символизму; в контакте с ним они становятся организованными, обретают те очертания, которые им соответствуют, можно сказать, свою естественную эстетическую форму. Это согласие символизма и психологии тем более примечательно, что последняя, в русле творчества Достоевского, предшествует символизму. Писатель не стремится «изобразить» принципы христианской веры, он подчиняется внутренней динамике своего творческого порыва.

Вторая ошибка в вышеупомянутом суждении состоит в убеждении, что апелляция к христианскому символизму несовместима с нигилизмом. Согласие символизма и психологии выявляет тот факт, что современное сознание остается в плену христианских форм, даже если мы льстим себе, что давно их превзошли; именно это, и ничто другое, подтверждает указанный союз. Достоевский *Бесов* изгнал окончательно и бесповоротно из своего сознания рационализм, сциентизм и механицизм, которые с триумфом шествовали по Европе, но нет уверенности, что это произошло и с нигилизмом. Некоторые критики склон-

ны ускорять ритм духовного развития Достоевского оттого, что они хотят либо внешне «христианизировать» его труд, либо, напротив, дехристианизировать его по своему усмотрению. Творчество писателя — это инструмент сознания, способ исследования; оно всегда превосходит самого создателя; оно опережает его интеллектуальные возможности и его веру. Впрочем, утверждать это — означает вновь подчеркнуть тот факт, что Достоевский был преимущественно романистом.

Христианский выбор напрашивается сам собой, когда мы наблюдаем безумие «бесноватых» и их поражение. Но что значит этот выбор в сравнении с той литургией зла, которая разворачивается на страницах романа от начала до конца? Банальности утилитаризма и современного прагматизма окончательно попораны, но история кажется предоставленной игре inferнальных сил.

Именно триумф Сатаны провозглашают «бесноватые». Вера в могущество демона должна предполагать в качестве противовеса еще большую уверенность во всемогуществе благодати. Достоевский обеспокоен тем, что не может найти в себе эту твердость. Писатель очарован злом и задается вопросом, не получится ли, что из этого источника не выйдет ничего доброго. Замечать повсюду присутствие Сатаны не значит ли тем самым участвовать в его игре, способствовать его делу разделения даже более эффективно, наверное, чем просто вступив в ряды его приспешников. *Можно ли верить в дьявола, не имея веры в Бога?* Этот вопрос, задаваемый Ставрогиным Тихону, ведет нас к самому сердцу

романа, потому что перед нами вопрос, который задает себе сам Достоевский.

Лебедев, герой из *Идиота*, — рохля и трус, но при этом он толкует Апокалипсис в опьянении пророческого пессимизма. Он поразительным образом примеряет сакральный текст к современным ему событиям. У него есть ученики, и среди них мирный генерал в отставке, который вскоре умрет. От мысли, что его уроки могли стать причиной этой гибели, Лебедев испытывает великое удовлетворение. Лебедев — просто шут, но его безобразные выходки составляют часть анализа сознания, который предпринимает писатель, противопоставляя персонажей друг другу во всех своих великих трудах. В *Идиоте* поднята тема наваждения, которая раскрывается в *Бесах*, то есть в произведении, наиболее отмеченном духом Апокалипсиса и пророческого пессимизма. Писатель спрашивает себя, не закрадывается ли в его возмущение нечто нечистое и не появляется ли наше вечное горячее желание самооправдания в этом произведении в новой форме. В этой обеспокоенности следует видеть еще одно доказательство тому, что творчество Достоевского глубоко диалектично по своей сути.

Чтобы заметить эту основу, нужно отказаться от трактовки произведения либо в русле скептицизма, либо в русле статичной косной веры, которая априори была бы, вероятно, чем-то обратным вере. Изучая путь писателя к Христу, нужно следовать за эволюцией этого религиозного, крайне требовательного сознания, которое не может обойтись полумерами и уловками.

Шатов, герой *Бесов*, больше всего похож на своего создателя политическими и религиозными воззрениями, характером и даже физическим видом. Наш персонаж — человек неуклюжий и тяжелый, но порядочный. В славянофильских и православных теориях этого раскаявшегося революционера мы узнаем теорию, которую отстаивал сам автор в *Записках писателя*. Жена Шатова жила со Ставрогиным, но вернулась к своему мужу и в последующем родила ребенка. Накануне герой был убит своими бывшими единомышленниками; его счастье — это отголосок того счастья и мира, которые познал писатель в семейной жизни после второго брака.

На вопрос Ставрогина, верит ли герой в Бога, Шатов не отвечает однозначно. Он верит в «Русь православную», в «русского Христа», он уверен, что «новое пришествие совершится в России...» Но он никогда не утверждал, что верует в Бога; самое большее, что Шатов осмелился сказать: он *верит*. Прежде чем, как мы это иногда делаем, настаивать на противоречии между «признаниями» Шатова и «сообщением» романа, необходимо уточнить природу этого «сообщения».

Идея Шатова, как и все мысли «бесноватых», навеяна Ставрогиным. Это значит, что она находится во власти нигилизма, хотя и претендует на его преодоление. Концепция нашего героя не традиция, но идеология традиции. Нигилизм есть источник всех идеологий, поскольку он является истоком любых подпольных разделений и любых противопоставлений. Вот почему все идеи, ко-

торые распространяет вокруг себя Ставрогин, крайне противоречивы. Шатов против западничества, против революции, против своих друзей. Славянофильское кредо претендует на абсолютную позитивность, но, несмотря на внешний вид, *против* предваряет в нем *за* и определяет его.

«Признания» Шатова не отражают «неверие», которое, подобно тому как бессознательное связано с сознанием, было бы незыблемо и соединено с верой, — они воплощают процесс духовной диалектики Достоевского. Славянофильская «идея», на определенном уровне, по меньшей мере настолько же далека от Христа, как во Франции идеология Реставрации или *Гений христианства*. Это открытие является необходимым этапом на пути к подлинному христианству.

Если рационалист, «человек из хрустального дворца», смог бы понять, что иудеохристианские формы укоренились в нем гораздо глубже, чем его собственные отрицания, он, бесспорно, преклонился бы пред тайной. Нигилизм же другой природы. Очевидно, что видение *Бесов* несовместимо с некоторыми грубыми опровержениями христианства, но роман констатирует трагическое поражение этой религии; подобный взгляд может привести к более серьезной обвинительной речи, чем все критические теории прошлого.

Инженер Кириллов выступает в роли прокурора. Его послушать, так все зло происходит от жажды бессмертия, которую безумно зажег в нас Христос. Эта вечная неутолимая жажда вносит разлад в человеческое существо-

вание и порождает подполье. Ее-то и хочет одним махом уничтожить в себе Кириллов через свое философское самоубийство. Он кончает с собой не от отчаяния из-за невозможности обрести бессмертие, как многие, но чтобы овладеть бесконечностью своей свободы через принятие предельной конечности. Как и Раскольников, Кириллов — это ницшеанский герой, живущий в надежде преодолеть подполье посредством такой гордыни, чище и величественнее которой и вообразить невозможно. Это тот же конфликт, что и в *Преступлении и наказании*, однако теперь нигилизм и христианство укрепились. Можно подумать, что они придают друг другу силы. Но Кириллов не ищет больше абсолютного, убивая себе подобного, — он убивает себя.

Чтобы понять «идею» Кириллова, нужно признать в ней наивысшую форму искупления наоборот, к которому так стремятся, более или менее сознательно, все ученики Ставрогина. Смерть этого «бесноватого» должна положить конец эре христианства; он хотел бы, чтобы его гибель была подобной страсти и при этом абсолютно отличной от нее. Кириллов настолько убежден в метафизической эффективности своего поступка, что всякая реклама ему безразлична: «все тайное станет явным...» Персонаж не подражает Христу, он Его пародирует; герой не стремится участвовать в деле спасения, но пытается его исправить. Здесь подпольная двойственность доведена до крайней точки своей интенсивности и своего духовного значения; соперник, одновременно почитаемый и ненавидимый, является Искупителем.

К жалкой карикатуре Христа присоединяется горделивое и сатанинское сборище подражателей — «бесноватых». Сама сущность подполья явлена наконец.

Глава 4
Воскресение

Эпизод с Шатовым предваряет преодоление славянофильской идеологии, а сцена с Кирилловым — победу над нигилизмом; оба эти мировоззрения нашли свое завершение в *Братьях Карамазовых*. Ясность, присущая этому роману, не свойственна *Бесам*. Ум мстительного Ставрогина раскрывается в карикатурных историях, наполняющих роман, например о профессоре Верховенском и писателе Кармазинове, в котором без труда можно узнать Тургенева, вечного литературного врага Достоевского. Накопленная за период первых литературных проб злоба выходит наружу. Некоторые речи «бесноватых» напрямую представляют собой цитаты из Белинского, их можно найти в его переписке. Критик, к примеру, заявлял со всей решимостью: для того, «чтобы сделать счастливою малейшую часть его <человечества>, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную». Он проповедовал радикальный атеизм: «И в словах бог и религия вижу тьму, мрак, цепи и кнут», — писал он Герцену в 1845 году. Федор Михайлович, хотя и напуганный его выпадами против Христа, был сильно впечатлен его социальным мессианством.

Роман заимствует свою интригу из современных событий; большая часть из них обязана своим существовани-

ем воспоминаниям петрашевского периода; но все произведение направлено на преодоление зависимости от того человека (Белинского), который многие годы оказывал влияние на жизнь и творчество писателя. Невозможно сомневаться в том факте, что молодой писатель перенес на Белинского — испугателя, человека, который вывел его из небытия к бытию, — сыновние чувства, не получившие своего развития при жизни родного отца. После разрыва с кругом Тургенева Достоевский еще какое-то время посещает Белинского, но критик, как мы уже упоминали, в конце концов начнет относиться к Достоевскому с неприязнью, он осудит все произведения, написанные после *Бедных людей*, и даже станет отрекаться от своих первых восторженных отзывов, столь неосмотрительно распространенных. Вот, например, что он писал, сокрушаясь, одному из своих адресатов о *Хозяйке*: «Ерунда страшная... Каждое его новое произведение — новое падение. Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением!... Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате».

Смесь правды и лжи, ясности и наивной гордости — само это письмо родом из подполья. Белинский, сначала показав молодому писателю полноту бытия, вскоре отрекся от своего недостойного сына и вновь вверг его в небытие. Отныне Достоевский испытывал к критику противоречивые чувства: и почтение, и типичную подпольную ненависть. И если писатель начал общаться с *настоящими* революционерами, то не по разумному убеждению, а чтобы вступить в исполненное воинственности соперничество с недостижимым идеалом. В кружке Петрашев-

ского, где рождались хотя и абстрактные, но серьезные заговоры, он был замечен благодаря экстремистской направленности своих воззрений. Он считался человеком, «способным возглавить восстание и нести красный флаг». И однажды Достоевский высказался в поддержку вооруженного крестьянского бунта. Но литературное творчество писателя, можно сказать, не являет отголосков его политического пыла. Просто цензурой этого молчания не объяснить. В 1848 году Достоевский опубликовал *Слабое сердце* и *Белые ночи*; тревога, проявившаяся в этих произведениях, не имеет ничего общего с революционными движениями, которые захлестнули Европу, вызвав тем самым энтузиазм русской *интеллигенции*. Достоевский ведет двойное существование; идеологическая сторона его существа имитирует Белинского; его публичная жизнь свидетельствует о настоящей зачарованности.

15 апреля 1849 года Достоевский на собрании кружка Петрашевского зачитывает подстрекательское письмо Белинского к Гоголю. На собрании присутствовал будущий доносчик, и он позже обвинил Достоевского в том, что писатель прочел письмо с особой страстью и сильнейшим убеждением. Достоевский искренне пытается защититься, утверждая, что оставался верным тексту письма, но аргументы, которые он приводит, малоубедительны:

«Тот, кто донес на меня, может ли он сказать, к которому из переписывающихся лиц я был пристрастнее?.. [Белинский или Гоголь] Теперь, я вас прошу принять во внимание следующие обстоятельства: стал бы я читать статью человека, с которым разошелся по ряду

вопросов (это не тайна, многие знают об этом), представляя ее как молитвенник, как образец для подражания?... Я читал его, стараясь не выказывать никакого предпочтения ни одному из переписывающихся...»¹⁶.

У обвинителя были все козыри этой игры. Для чего нужно было бы ему привносить в свой донос ложь, которая могла лишь ослабить его? Он говорит правду, и можно только недоумевать вслед за Анри Труайя, видя, что Достоевский посвятил «свой голос и свой талант прозе врага». Однако напрасны поиски объяснения этой загадки на уровне идеологии. Белинский — соперник метафизический, страшный идол, которого Достоевский безрезультатно стремится воплотить. Так, ненависть оказывается уже не настолько несовместимой со страстным подражанием, последнее даже является ее неизбежной компенсацией. Эти чувства кажутся противоположными лишь на первый взгляд; скорее всего, как всегда, ключ к этому противоречию нужно искать в подпольной гордыне. Биография Достоевского не способна разъяснить его творчество, но именно через произведения автора, скорее всего, нам удастся по-настоящему понять его жизненный путь.

После освобождения с каторги Достоевский отворачивается, сначала осторожно, затем решительно, от духовного наследия Белинского. Писатель осознает, что революционные идеи, которые он защищал и которые вменялись ему в вину, на самом деле не были *его* идеями. Идеология

¹⁶ Из «Объяснения и показания Ф. М. Достоевского по делу петрашевцев» в: Ф. М. Достоевский, *Полн. собр. соч.*: В 30 т. Т. 12, АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). — *Прим. ред.*

в *Бесах* полностью скопирована и имитирована: «Самая значительная сила, цемент, который все связывает, — это стыд иметь свое собственное мнение». Отречение от идеологии Белинского, как и одновременный отказ от романтической и сентиментальной риторики, — это плод беспощадного анализа сознания, которому мы обязаны появлением великих работ автора. Если Достоевский нам не показывает всю правду, то он, как минимум, показывает нам *свою* правду, когда связывает революционное поведение скорее с авторитетом искусителя, устоять перед которым невозможно, чем с настоящим пристрастием к свободе.

Чувства, которые вызывал Белинский у своего юного почитателя, были с самого начала мучительны. Позволяя мыслителю-космополиту, революционеру и атеисту «усыновить» себя, Достоевский был снедаем чувством, что предает память своего отца. Последний пришел бы в ужас от идей Белинского. Влияние критика только усиливало чувство вины сына по отношению к отцу.

Каждый раз, когда Белинский побуждал писателя, хотя бы только в мыслях, восстать против национальной и религиозной традиции, т.е. традиции отеческой, он казался своему ученику подстрекателем к *отцеубийству*. Ассоциация Белинского с этим чудовищным преступлением еще более усиливалась от богохульного характера, который в царской России носило всякое покушение (и даже замысел покушения) на монарха, отца всех народов.

Выше мы рассматривали раздвоения сексуального и сентиментального характера, но и это лишь производное

от главного расщепления, связанного с темой отцеубийства. Аллюзии на этот мотив множатся, начиная с *Хозяйки*. Мурин, загадочный старик, соперник Ордынова, убил родителей молодой женщины, которую он удерживает в своем подчинении. Так она оказывается его сообщницей. *Неточка Незванова* кажется наиболее подверженной неконтролируемым психопатологическим процессам. Мечта, завершающая одну из частей романа, — это главный текст, в котором пересекаются все элементы драмы Достоевского.

Мать Неточки играет роль отца Достоевского. Неточка не любит эту суровую и жесткую женщину, несчастья которой усугубляют ее грусть, но она обожает своего отца, бездарного скрипача, стремящегося к богеме. Мать заболевает и умирает — от нищеты, истощения и особенно от нехватки любви. Отец и дочь сбегают, как два сообщника, но тот тоже умирает, и девочку берут к себе богатые родственники. Однажды ночью девочке кажется, что она вновь слышит душераздирающую музыку, исполненную ее отцом в день смерти матери; она открывает дверь и оказывается в огромном, светлом и теплом зале, в котором собралось множество людей, чтобы послушать музыканта. Неточка пробирается к нему сквозь толчею, а он смотрит на нее и улыбается; но в тот момент, когда он берет ее на руки, она замечает, охваченная ужасом, что человек этот не ее отец, а его двойник и убийца.

Вход в круг Белинского был для Достоевского тем, чем было вхождение Неточки в концертный зал. Но, как и блаженство Неточки, его заблуждение было недолгим, и оно обернулось только усилением тревоги.

Меньше чем через год после окончательной ссоры с Достоевским Белинский умирает. Мы точно не знаем, когда у писателя начались приступы эпилепсии (либо псевдоэпилепсии), от которых он страдал всю жизнь, но первый из засвидетельствованных случился после убийства отца, на погребении, которое, как предполагают, вызвало из глубин памяти писателя далеко упрятанные воспоминания о тех трагических событиях, а второй — после объявления о смерти Белинского. Круг поражения, который смыкается вокруг Достоевского, по своей изначальной сути есть круг отцеубийства. Был ли настолько уж неправ писатель, когда утверждал, что четыре года каторги спасли его от безумия?

Существует как будто некая обреченность на отцеубийство. Бунтарь полностью подчиняется Белинскому ради освобождения от родительской власти — и тут же вновь сталкивается с проблемой отцовства и проклятием отцеубийства. Белинский становится двойником отца, Спешнев — двойником Белинского и так далее. Все усилия по освобождению ведут лишь к возобновлению и укреплению изначального круга. В творчестве писателя нет отдельной «темы отца», которая добавилась бы к предшествующим вопросам, но именно она является причиной возвращения ко всем предыдущим темам и лежит в основе их углубления. Наконец, мы подходим к самому болезненному моменту, к месту, из которого идет управление всеми грязными порывами, к объекту, на сокрытие которого направлены все механизмы подполья.

Именно в *Подростке* проблемы подполья и отношений с отцом начинают соприкасаться. Аркадий, внебрачный сын дворянина Версилова и служанки Софии, страдает оттого, что ему не суждено полноправно принадлежать к семье своего отца, но он не может освободиться от статуса, который его угнетает. Как Дмитрий в *Братьях Карамазовых* становится конкурентом отца по отношению к Грушеньке, так и Аркадий соперничает со своим отцом в борьбе за объект желаний — генеральшу Ахмакову; но по-настоящему не эта женщина составляет цель соперничества, а мать София, *мудрость*, символически раздираемая и терпящая раздвоение в этом подпольном конфликте. Последние мечтания героев о «жизни втроем», уже описанные Достоевским, являются во всех смыслах этого слова первыми.

Внебрачное рождение — это официальное общественное признание разделения в союзе и союза в разделении, которое характеризует отношения отца и сына, даже родных; «незаконное» появление на свет может символизировать, таким образом, и отношения, и всю подпольную жизнь, плодом которой они являются. Этот символ мы находим у Сартра.

Следуя обстоятельствам и настроению момента, Версиров может вести себя как герой или как негодяй. Аркадий

узнает, к примеру, что тот отправился к молодой девушке, не имеющей средств к существованию, которая через газеты предложила частные уроки. Некоторое время спустя она повесилась. Аркадий, убежденный в извращенности Версилова, намекает ему на эту историю, но тот, нимало не волнуясь, лишь высказывает сожаление, что юная девушка оказалась слишком гордой, чтобы принять его помощь. Аркадий, всецело презирающий Версилова, задается вопросом, не стоит ли восхищаться им. Его чувства к Версиллову всегда отмечены крайностью. Очевидно, они свидетельствуют о подпольной амбивалентности, но эта двойственность в некотором смысле оправданна расщепленной природой отца. Объективное раздвоение, как всегда, подтверждает, поощряет и усугубляет субъективное. Отец, двойственное существо, передает эту черту сыну.

Версиров заключает в себе и Мышкина, и Ставрогина. В перспективе *Подростка* эти два персонажа воплотили бы новую индивидуалистскую попытку, очередное усилие со стороны писателя дать превалирующую роль одной части сознания, исключая другую. *Идиот* и *Бесы* не избавлены от манихейства, поскольку в этих романах Мышкин и Ставрогин ведут отдельное существование. В *Подростке*, напротив, оба персонажа существуют только в связи друг с другом, исключая мнение Аркадия, который постоянно задается вопросом, является ли его отец абсолютно плохим или абсолютно хорошим человеком; но восприятие Аркадия, очевидно, нестабильно. Вопросы, которые тревожат Аркадия, — это те же вопросы, которые ставил перед собой Достоевский в предыдущих произведениях.

Теперь писатель не спрашивает, он отвечает. В Версилье противопоставлены Мышкин и Ставрогин; это значит, что он не является ни тем, ни другим. Возможно, он жертва дьявола, но он больше не демон, как и не ангел. По мере того как Достоевский возвращается в свое собственное прошлое, иллюзорный характер подпольной метафизики раскрывается все лучше и лучше.

В *Подростке* Достоевский поднимает проблему «отца», но речь идет не о *его* отце. Каким бы конкретным ни было это произведение по отношению к более ранним работам, роман остается абстрактным в сравнении с *Братьями Карамазовыми*. Версилье — аристократ, интеллигент, западник; он все еще представляет сторону Белинского в опыте Достоевского; уже на первичной ступени этот образ несет в себе раздвоение; другая половина, сторона отца, хорошо представлена в *Подростке*, но в идеализированной форме *приемного* родителя — Макара Долгорукого, мистического *странника*. В романе отцы меняются местами, происходят и другие трансформации, коренящиеся в манихействе, скрывающие суть проблемы и лишь намекающие на те страшные внутренние препятствия, с которыми писателю еще предстоит столкнуться.

Тема отцовства в проблематике подполья, еще не столь явная в *Подростке*, выходит на первый план в *Братьях Карамазовых*. Этот роман — настоящий шедевр, целиком и полностью основанный на воспоминаниях о Михаиле Андреевиче Достоевском, человеке, которого убили его крепостные. К слову, отец писателя в некоторых аспектах очень отличался от старика Карамазова; к примеру, он никогда не пренебрегал образованием своих детей; таким образом, не стоит считать мрачного и отвратительного старика *портретом* отца; такой портрет, впрочем, не имел бы того же значения для собственного психоанализа, как романтический персонаж. Это не отец *в себе*, это отец *для сына* открывается нам в данном произведении.

Соперничество отца и сына предполагает ярко выраженное подобие. Сын желает того же, что и отец. Гордыня отца ставит препятствия сыну и тем самым укрепляет гордыню сына. Отцеубийство, преступление сына-раба, восставшего против отца-тирана, предстает как трагедия подполья *par excellence*. Поскольку отец и сын в каком-то смысле идентичны, страшный поступок является одновременно убийством и суицидом; оба преступления по сути своей неразличимы. Все убийства и самоубийства ранее появлявшихся героев предстают в виде одной фундаментальной ошибки. Здесь источник всех этих кошмаров — сам писатель.

В основе ненависти к *другому* лежит ненависть к себе. Помимо подпольных противопоставлений, существует идентичность, которая их объединяет, идентичность отца и сына. Только отец вызывает такую же ненависть, как и *другой*, даже еще более глубокую, потому что это объект стыда, как и Я. Речь идет о стыде, веяние которого мы ощущаем вокруг фигуры Шатова в *Бесах*, вокруг Аркадия в *Подростке*, но его конкретный предмет пока от нас ускользает; нужно дождаться *Братьев Карамазовых*, чтобы объект стыда себя действительно проявил, а стыд потерял свою безобидность. Роль, существенная, но скрываемая, которую играло это чувство до сих пор, теперь исчезает; ничто более не может придать произведению комический или саркастический оттенок.

Стыд, объектом которого является отец, распространен во всей русской традиции, в самой сути национального *существа*. Ранний Достоевский бросается в западничество, чтобы забыть своего отца и родительское наследство. Обретенная позиция ассоциируется с отцеубийством; вот почему поздний Достоевский видит в своих прежних взглядах настоящее предательство. Он верит, что обнаружил в поведении аристократов и интеллектуалов-реформистов желание забыть традиции, культуру и даже язык России, то есть в конечном итоге стремление избавиться от самих себя, чтобы стать *другими*. Эта мистическая тяга рождается из подпольного идолопоклонства, но именно в самом Достоевском последнее наиболее сильно. Романист проецирует, в который раз, свои собственные чувства на свое окружение и трансформирует свои навязчивые

идеи в универсальную систему интерпретации. Это не означает, впрочем, что его восприятие неверно: может быть, он знал себе подобных лучше их самих; не тот ли он человек, *который в своей жизни доводит до крайности все то, что мы не осмеливаемся сделать даже наполовину?*

Достоевский чувствовал себя отторгнутым западниками; ему не удалось стать одним из них; он не смог оправдаться перед самим собой; вот почему, изначально не признавая себя участником бунта, он позволяет вине зародиться в себе и поглотить себя. Он принимается защищать отцовское наследие с таким пылом, с каким до этого обрушивался на него с критикой. Но если он и чувствует в себе *мужика*, как только попадает в салон Тургенева, то наблюдать за настоящим мужиком писатель может, лишь снова став городским интеллектуалом-космополитом, не быть которым автор поклялся.

В трудах славянофильского периода крайний восторг от всего русского скрывает тайное презрение. Нищета, жадность, беспорядок и беспомощность воспринимаются как характерные атрибуты русского человека, а значит, и самого Достоевского. В *Игроке*, например, без труда можно увидеть, что пороки, которые приписывает себе Достоевский, в том числе страсть к игре и все, что из нее проистекает, — это недостатки самого русского народа. Некоторые пассажи произведения выдают «комплексы», подобные тем, которыми ныне страдают многие интеллектуалы из «развивающихся» стран:

«В катехизис добродетелей и достоинств цивилизованного западного человека вошла исторически и чуть

ли не в виде главного пункта способность приобретения капиталов. А русский не только не способен приобретать капиталы, но даже и расточает их как-то зря и безобразно. Тем не менее нам, русским, деньги тоже нужны... Следовательно, мы очень рады и очень падки на такие способы, как, например, рулетки, где можно разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь. Это нас очень прельщает; а так как мы и играем зря, без труда, то и проигрываемся!»

Противопоставление России Европе восходит к оппозиции хозяин—раб; Достоевский раннего периода не понимает, как это происходит в других областях, не постигает до конца диалектическую природу этих взаимосвязанных полярностей; в себе самом он стремится создать стабильность и устойчивость сущности. Этот Достоевский не более реакционер и славянофил, чем Достоевский 1848 года — революционер и западник. Нельзя путать писателя, особенно его гений, с колебаниями маятника часов подполья. Именно поэтому все интерпретации, основанные на идеологии, оказываются поверхностными; они остаются в плену чистых оппозиций, порожденных конфликтом Я с другим. Двойственный идеологический экстремизм писателя — еще один пример той *широты*, которая, по Достоевскому, характерна для современного человека.

Федор Михайлович не может увлекаться чем-то долгое время. Нужно понимать, что все его привязанности имеют «негативный» оттенок: он русский против Запада, он пролетарий против богатых, он виноватый против невиновных. Он везде чужой, посторонний: и по отношению

к русской жизни, в силу своего интеллектуального и творческого призвания, а также воспоминаний о своем отце, и в среде космополитично настроенной интеллигенции, которая по своим законам, а еще вернее, стереотипам создает новое общество, комфортное для Карамзиных не менее, чем изба для мужика. Что касается Достоевского, он нигде не ощущает себя на своем месте. Он всегда будет мнимым мужиком и псевдоинтеллектуалом. В этом смысле наиболее похожий на него герой — *учитель*. Действительно, наш персонаж вдвойне безумен и вдвойне обездолен, он образованный слуга у аристократов без родины, он живет в «приграничной полосе» среды, которая сама находится на окраине национальной культуры.

Везде Федор Михайлович ощущает себя изгоем, неприкасаемым, тем, кого никогда не приглашают, а если бы имели несчастье зазвать, изгнали бы с удовольствием. Не остается сомнений, что писатель делал все возможное, дабы вызвать у принявших его людей, особенно самых достойных, непреодолимое желание выставить его вон. В глубине его существа все постановления о выдворении и Сибирь, реальная и воображаемая, ему казались абсолютно правомерными, потому что душа его была переполнена муками и угрызениями совести.

Стыд быть русским, стыд быть сыном своего отца, стыд быть Федором Михайловичем Достоевским — весь этот аккумулярованный стыд проветривается, вентилируется и рассеивается в *Братьях Карамазовых*. Для человека, одержимого правдой, прощение и истинная абсолютизация не совместимы с ложью. Все потому, что раньше писа-

тель не осмеливался прямо посмотреть в лицо своему отцу, которого он заключил в объятия. Теперь нужно все изучить, признаться себе в виновности отца, прежде приняв свою вину; необходимо убедиться, что недостойнство сына как сына связано с недостойнством отца как отца; нужно написать *Братьев Карамазовых*.

Десакрализовать родителя — значит действительно на этот раз превзойти все формы бунта и, как следствие, мнимые преодоления, составляющие славянофильскую истерию и реакционный бред. В последние годы отношение писателя к Белинскому значительно смягчилось. Все критики это отмечали; они также заметили изменения в его взглядах на Европу и реформистские движения. Из этого исследователи сделали вывод, что поздний Достоевский хотел вернуться к западничеству и идеям молодости. Но, возможно, делать такое заключение — это все равно, что считать достижения приумноженными, рассматривая их под увеличительным стеклом. Знаменитая речь о Пушкине полностью основывается на идее синтеза между славянофильскими и западническими движениями, то есть на преодолении их противостояния, которое оказывается вторичным. Обретенное единство ощутили сторонники противоборствующих фракций, когда, после убедительной обличающей речи оратора, заключили друг друга в объятия. Пушкин в этой речи представлен нам как по-настоящему универсальный художник слова, способный примирить в себе гении всех народов. Он более испанец, чем испанцы, более англичанин, чем англичане, более немец, чем немцы. Он делает себя всем для всех, потому

что в глубине он ничто; он универсальный художник, он сам Достоевский — Достоевский, который не испытывает стыда, но берет на себя ответственность за неизбежную потерю корней и в конце концов примиряется с ней.

Нам могут возразить, что эта универсальность представлена здесь как феномен исключительно русский; преодоление, о котором идет речь, только усиливает панславянизм писателя. Это непреложный факт, и мы не собираемся его оспаривать. В позднем Достоевском наблюдается некая смесь партикуляризма с универсализмом, который не может не вызвать недоверия у людей XX века. Но не истинная ценность послания интересует нас, а место, которое ему подобает на пути развития автора как писателя. Все указывает на то, что писатель готов превзойти идеологический способ мышления. Жаль, что это преодоление, пока неполное, выражается в еще более тревожных формулах, чем те, которые были рождены в славянофильский период. Не меньшее сожаление вызывает то обстоятельство, что смерть автора сделала эти выводы окончательными, но факт преодоления остается, и именно он нас интересует.

Политические аспекты последнего разрыва, впрочем, второстепенны, поскольку как раз политику Достоевский собирался оставить за пределами своего внимания; все раздвоения подпольной псевдорефлексии рассеиваются перед единством религиозной медитации, достигшей наконец своей зрелости.

Что означает завершение бунта для Достоевского? Значит ли это, что на сей раз он окончательно и «искреннее» примыкает к ценностям отца? Ждет ли писателя

успех там, где до сих пор он лишь терпел неудачи? Напротив, мы думаем, что Достоевский отказался от ориентиров отца и от всех других устремлений, из которых гордыня готовит себе оружие против *другого* в некий момент существования. Здесь не может быть возврата чудо-ребенка к уровню своего земного родителя. Бунт плох не тем, что он отвергает те или иные ценности, а тем, что он так же не способен их отринуть, как и сохранить. Мысль об отцеубийстве движется от антитезы к антитезе, не продвигаясь ни на шаг. В поисках абсолютного *другого* она неизбежно попадает в *такое же*. Бунт двойствен, неоднозначен и демоничен, поскольку бунтарь уважает то, против чего восстает, и нападает на то, что почитает. Бунт хорош тогда, когда направлен против кумиров, хотя и черпает свои силы в предельном, крайнем идолопоклонстве. Хорошо, когда не можешь примкнуть ни к чему — ни к русской традиции, ни к космополитичной интеллигенции. Не потому, что последняя невыносима и лишена корней, а потому, что она не верна своему призванию избавиться от патриархальной основы, потому, что она создает видимость стабильности, закрывая глаза на противоречия, которые должны были бы ее привести туда, куда привели Достоевского: к расколу и разрыву.

Однако бунт и плох; он не способен довести отрыв от корней до обособления, то есть до освобождения, которое исходит от Христа и возвращает к Нему. Это та свобода, к которой приходит наконец с помощью Христа сам Достоевский в *Братьях Карамазовых*, и это ей поется хвала в знаменитой *Легенде о Великом инквизиторе*.

Действие происходит в Севилье в конце XV века. Христос появляется на улице, и вокруг него собирается толпа, но Великий инквизитор проходит мимо, он наблюдает за толпой и велит задержать и привести к нему Христа. Наступившей ночью он посещает своего пленника в камере и раскрывает ему в своей пространной речи безумие его «идеи».

«Ты захотел основать свое царство на этой свободе, которую люди ненавидят и от которой всегда бегут в идолопоклонство, даже если славят ее на словах. Надо было сделать людей менее свободными, а ты их сделал более свободными, разом умножив количество кумиров и конфликтов между ними; ты обрек человечество на насилие, нищету и хаос».

Инквизитор догадывается, что возводится новый, еще более ужасающий уровень Вавилонской башни, который, как и прочие, обречен на разрушение. Великая прометеевская затея, плод христианской любви, сводится к «каннибализму».

Великий инквизитор не упускает ничего из того, что подполье, Ставрогин и Кириллов принесли Достоевскому. Вульгарные рационалисты не сохраняют и тени Христа ни в личной душе, ни в истории, но инквизитор утверждает

ет, что боговоплощение только все ухудшило. Пятнадцать ушедших веков и четыре еще предстоящих, о ходе которых он пророчествует, призваны подтвердить его точку зрения.

В отличие от Ницше и Фрейда инквизитор не путает весть Христа с той психологической раковой опухолью, к которой это приводит. Он обвиняет Христа не в том, что тот недооценил человеческую природу, но в том, что он переоценил ее, не понял, что нравственная неспособность человека к добрым делам должна неизбежно привести его в мир мазохизма и унижения.

Большой инквизитор не собирается силой покончить с идолопоклонством на метафизическом уровне, как Кириллов; он хочет излечить зло злом; он желает, чтобы люди заиклились на неизменных кумирах и, в частности, на идолопоклонническом представлении о Христе. Дэвид Герберт Лоуренс в своей знаменитой статье обвинил Достоевского в «извращенности», поскольку писатель вложил в уста инквизитора то, что сам Лоуренс считает правдой о человеке и мире.

Ошибка Христа в глазах инквизитора тем более непостижима, что «не было недостатка в предупреждениях». Во время «искушений в пустыне» дьявол, этот «дух самоуничтожения и небытия», показал Искупителю и предложил во владение три инструмента, способных обеспечить стабильность, благосостояние и счастье человечества. Этими вещами были «тайна, чудо и власть». Христос их отклоняет, но инквизитор и ему подобные воспользовались ими, чтобы, во имя Христа, но вопреки духу его учения,

привести земное царство в более подходящий человеческой природе вид.

Согласная с Достоевским Симона Вайль видела в инквизиции архетип всех тоталитарных структур. Завершение эпохи Средних веков — это важнейший момент в развитии христианства; наследник, достигнув совершеннолетия, вступает в свои права; опекуны не напрасно опасаются его, но они ошибаются, питая надежду на то, что их регентство продлится до бесконечности.

Легенда подхватывает проблему зла как раз с того момента, в который она была оставлена в *Бесах*. Подполье представлено в этом романе как провал и искажение христианства. Мудрость и особенно могущество Искупителя — выполняют ли они свои обязательства? Вместо того чтобы скрыть свою тревогу, Достоевский придает ей невиданный размах. Никогда не убегая, писатель побеждает нигилизм.

Христианство разочаровало Достоевского. Приходится признать, что сам Христос не отвечает его ожиданиям. Сначала он не избавил от нищеты, а также страдания, хлеб насущный дал тоже не всем. Он не «изменил жизнь». Это первый упрек. Второй еще более тяжелый; христианство не приносит с собой уверенности. Почему Бог не посылает в качестве доказательства своего существования *знак* тем, кто хотел бы верить в него, но у них не получается? И, наконец, что особенно важно, гордыня всегда здесь, никакое усилие и никакое смирение не могут уменьшить ее, эту страсть, которая доходит до того, что возникает зависть по отношению к самому Христу...

Когда Достоевский сформулировал свои претензии к христианству, он встретил Евангелие, столкнулся с тремя «искушениями в пустыне»:

«Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. И приступил к Нему искушитель и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих. Потом берет Его диавол в святой город и поставляет Его на крыле храма, и говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею. Иисус сказал ему: написано также: не искушай Господа Бога твоего. Опять берет Его диавол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если, пав, поклонись мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана, ибо написано: Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи».

Таковы как раз главные искушения Достоевского: социальное мессианство, вера и гордыня. Особенно над последней стоит поразмыслить. Все, чего желает гордец, в конечном счете приводит к преклонению перед *другим*, Сатаной. В те моменты жизни, когда Федор Михайлович не поддавался тому или иному из этих искушений, он поддавался всем трем одновременно. Таким образом, это необычное послание предназначалось специально ему; *Леген-*

да — доказательство тому, что он услышал это обращение. Наличие в Евангелии текста, настолько подходящего для автора, отвечающего потребностям писателя, приносит ему огромное утешение. Вот знак, который он искал; именно это говорит нам Достоевский устами инквизитора в такой завуалированной и шокирующей форме:

«И можно ли было сказать хоть что-нибудь истиннее того, что он возвестил тебе в трех вопросах, и что ты отверг, и что в книгах названо „искушениями“? А между тем если было когда-нибудь на земле совершенно настоящее громовое чудо, то это в тот день, в день этих трех искушений. Именно в появлении этих трех вопросов и заключалось чудо. Если бы возможно было помыслить, лишь для пробы и для примера, что три эти вопроса страшного духа бесследно утрачены в книгах и что их надо восстановить, вновь придумать и сочинить, чтоб внести опять в книги, и для этого собрать всех мудрецов земных — правителей, первосвященников, ученых, философов, поэтов — и задать им задачу: придумайте, сочините три вопроса, но такие, которые мало того, что соответствовали бы размеру события, но и выражали бы сверх того, в трех словах, в трех только фразах человеческих, всю будущую историю мира и человечества, — то думаешь ли ты, что вся премудрость земли, вместе соединившаяся, могла бы придумать хоть что-нибудь подобное по силе и по глубине тем трем вопросам, которые действительно были предложены тебе тогда могучим и умным духом в пустыне? Уж по одним вопросам этим, лишь по чуду их появления, можно понимать, что име-

ешь дело не с человеческим текущим умом, а с вековечным и абсолютным. Ибо в этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле. Тогда это не могло быть еще так видно, ибо будущее было неизвестно, но теперь, когда прошло пятнадцать веков, мы видим, что все в этих трех вопросах до того угадано и предсказано и до того оправдалось, что прибавить к ним или убавить от них ничего нельзя более».

По сути, *Легенда* представляет собой повторение и развитие евангельской сцены, упомянутой Великим инквизитором. Это необходимо понимать, чтобы ответить на наивный вопрос, почему Алеша хранит молчание перед аргументами нового искушителя. Не нужно опровергать *Легенду*, ведь с христианской точки зрения правы дьявол, Великий инквизитор и Иван. Мир лежит во зле. У евангелиста Луки дьявол утверждает, что вся земная власть принадлежит ему и он передаст ее «кому хочет». Христос не опровергает эти слова. Никогда он не говорит от своего собственного имени; он ссылается на цитаты из Писания. Как и Алеша, он не вступает в дискуссию.

Великий инквизитор думает, что озвучивает панегирик Сатане, но он говорит как раз о Евангелии. Именно Евангелие сохранило свою актуальность после пятнадцати и девятнадцати веков христианства. И не только в том месте, где описываются искушения, а во всей *Легенде* каждое слово звучит как эхо евангельского повествования:

«Думаете ли вы, что Я пришел дать мир земле? Нет, говорю вам, но разделение; ибо отныне пятеро в одном доме станут разделяться, трое против двух, и двое против трех: отец будет против сына, и сын против отца; мать против дочери, и дочь против матери».

Основная тема *Легенды* — риск для людей, который влечет за собой возрастающая свобода или благодать, исходящая от Христа, риск, который Великий инквизитор отказывается принимать, — присутствует также в тех текстах Евангелия, которые неоспоримо свидетельствуют о догадке Достоевского касательно метафизического подполья.

«Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находит; тогда говорит: возвращусь в дом мой, откуда я вышел. И, придя, находит его незанятым, выметенным и убранным; тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и, войдя, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого. Так будет и с этим злым родом».

За черным пессимизмом Великого инквизитора проглядывает эсхатологическое понимание истории, дающее ответ на вопрос, оставшийся «подвешенным» в *Бесах*. Предвидя восстание человека, Христос знал о страданиях и разделении, которые вызовет его пришествие. Горделивая уверенность оратора позволяет нам заметить новый парадокс: божественное Провидение легко расстраивает планы бунта. Усиление позиций Сатаны не меняет его положения как побежденного. В конечном итоге все должно обратиться к добру, даже идолопоклонство.

Если мир бежит от Христа, вместо того чтобы следовать за ним, он все равно обратит это бегство на пользу своему замыслу искупления. Среди разделения и противоречий он доводит до свершения то, что хотел сотворить среди единства и радости. Пытаясь достичь обожествления без Христа, человек сам себя возводит на крест. Это свобода Христа, сбившаяся с пути, но еще живая, порождает подполье. Не остается ни единой частички человеческого существа, которая не была бы втянута, вовлечена в круговорот конфликта между *Я* и *другим*; Сатана, разделенный сам в себе, изгоняет Сатану; идолы разрушают идолов; человек мало-помалу исчерпывает все свои иллюзии, включая худшие представления о Боге, выметенные атеизмом; он со всевозрастающей скоростью мечется в этом вихре; его мир, все более безумный и лживый, беспощадно свидетельствует об отсутствии Бога и потребности в нем. Происходит серия грандиозных исторических катастроф; империи, владычества, социальные, философские и политические системы, в совокупности называемые западной цивилизацией, хаотически сменяют друг друга; этот круг все время расширяется и покрывает бездну, в которой история разрушается быстрее и быстрее, — и все происходящее исполняет план божественного искупления. Не по тому плану, который бы выбрал Христос для человека, если бы он не хотел сохранить его свободу, но по другому, который избрал сам человек, отвергнув Спасителя.

Творчество Достоевского — пророческое в настоящем смысле этого слова. Не в том понимании, что оно

предсказывает будущее, но в истинно библейском значении: писатель безуданно обличает впадение народа Божьего в идолопоклонство. Его творчество показывает изгнание, раскол и страдания как следствия, вытекающие из сотворения кумира. В мире, где любовь Христа и любовь к ближнему составляют единство, настоящим камнем преткновения является наше отношение к *другому*. Именно *другого* нужно любить, как самого себя, чтобы отказаться от преклонения перед ним как идолом и избежать ненависти к нему в глубине подполья. Не золотой телец, а именно *другой* может соблазнить людей в мире, преданном Духу, и в горе, и в радости.

Между двумя формами идолопоклонства, представленными в Ветхом и Новом Заветах, существуют те же отличия и те же отношения аналогии, что и в случае с жестокостью закона и универсальной христианской свободой. Случай первого сотворения кумира описывается в тех же словах, что и другие аналогичные отпадения от Бога; поэтому пророческая литература Ветхого Завета не потеряла своей актуальности.

Христианство, изображенное в речи инквизитора «в пустоте» (так же как «в пустоте» представлены слова Сатаны в истории об искушении), не имеет ничего общего с метафизической заплаткой, которой некая буржуазная набожность думает привлечь наше внимание. Христос первым захотел сделать из человека сверхчеловека, но не теми средствами, какими предполагала это совершить прометеевская мысль. Все аргументы Великого инквизитора, таким образом, обращаются против него самого,

как только мы начинаем их слышать правильно. Именно это дает понять Алеша своему брату, автору и рассказчику легенды: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула».

Христос добровольно отказался от всякого престижа и могущества; он не станет оказывать на человека хоть малейшее давление, Спаситель хочет, чтобы тот сам полюбил его. И вновь говорит инквизитор; кто этот христианин, который захотел бы «опровергнуть» эти замечания. Инквизитор все видит, все знает, все понимает; он даже слышит немой призыв любви, но не способен на него ответить. Что можно сделать, кроме как подтвердить наличие этой любви? Таков смысл поцелуя, который, не говоря ни слова, дарит Христос несчастному старику. Алеша тоже по завершении рассказа обнимает и целует своего брата, а тот, смеясь, обвиняет его в литературном воровстве.

Дьявольский выбор инквизитора — это всего лишь отблеск аналогичного выбора Ивана Карамазова. Все четверо сыновей являются сообщниками в убийстве своего отца, но наиболее виновен Иван, ведь это ему пришла в голову мысль о смертельном покушении. Незаконно-рожденный Смердяков — лишь двойник Ивана, которым он восхищается и которого страстно ненавидит. Заменить брата в качестве палача отца значит реализовать смелые речи этого мастера бунта, исполнить все свои самые смелые желания, пройти путь, который сам себе избрал. Но двойника-человека подле Ивана вскоре замещает двойник демонический.

Мы уже увидели, что галлюцинация двойника синтезирует целую серию субъективных и объективных феноменов подпольной жизни. Этот призрак, правдивый и лживый одновременно, осознается лишь тогда, когда раздвоение достигает определенного уровня интенсивности и серьезности.

Видения дьявола объясняются, на феноменальном уровне, *новым осложнением* психопатологических нарушений, вызванных гордыней, и оно воплощает на религиозном уровне метафизическое преодоление подпольной психологии. Чем ближе безумие, тем ближе и истина; если

не поддаваться первому, то непременно доберешься до последней.

Каково традиционное представление о дьяволе? Этот персонаж — отец обмана; он одновременно правдив и лжив, реален и иллюзорен, обыден и фантастичен. Он пребывает вне нас, когда мы верим, что он в нас, и он скрывается в нас, когда мы верим, что он вне нас. Хотя лукавый и ведет исключительно бесполезное и паразитическое существование, он морален и абсолютно «манихеевский». Черт демонстрирует нам гримасничающую карикатуру на то, что есть в нас наиболее плохого. Одновременно искуситель и противник, он непрестанно сталкивает в нас порожденные им самим желания, и, если случайно нечистый дух их удовлетворяет, это лишь для того, чтобы мы потерпели разочарование.

Бесполезно подчеркивать связь между дьяволом и двойником Достоевского. Индивидуальность дьявола, как и двойника, — это не отправной момент, а точка завершения. Так же как *другой* определяет место и причину всех раздвоений, дьявол является источником одержимостей и других темных проявлений. Самая строгая феноменология оборачивается демонологией. Не стоит этому удивляться; в действительности мы все находимся в «царстве Сатаны», который не смог удержаться, потому что «он *разделился* сам в себе».

Между двойником и дьяволом устанавливаются отношения не по принципу идентичности, а по закону аналогии. От одного к другому переходишь, как движешься от портрета к карикатуре: художник делает акцент на ха-

рактрных чертах и ретуширует менее значимые; дьявол, наилучший пародист, сам является пародией. Артист имитирует сам себя, он упрощает, схематизирует и укрепляется в своей сущности, чтобы сделать еще более впечатляющими идеи, которыми нагружено его произведение.

Итак, нет никакого резкого отличия или метафизического скачка между двойником и дьяволом; переход от одного к другому осуществляется незаметно, так же как невидимо происходит смещение от романтических раздвоений к персонализированному двойнику. Этот демарш главным образом эстетический. У Достоевского, как у большинства великих творцов, наблюдается нечто, что можно назвать «операционным формализмом», из которого, однако, не стоит создавать теорию о формализме в искусстве. Возможно, различие, всегда диалектическое, между формой и содержанием по-настоящему легитимно лишь с точки зрения творческого процесса. Справедливо определять артиста по поиску формы, поскольку через ее посредничество у творца происходит постижение реальности, понимание мира и самого себя. Оформление, выражаясь буквально, предшествует в этом случае смыслу, именно поэтому оно выдается за «чистую» форму.

Дьявол у писателя вызывается непреодолимым стремлением раскрыть структуры некоторых фундаментальных навязчивых идей, которые составляют основу творчества. Идея дьявола не вводит новых элементов, но она организует уже существующие более связным и значимым образом; только благодаря ей становится возможным свести воедино все рассматриваемые феномены. Вторжение сверхъе-

стественного в материальный мир не может произойти без повода. Нечистый дух не представлен нам как *причина* феноменов; он повторяет все идеи Ивана, который признает наличие в себе «проекции» его больного разума, но в конце концов, как Лютер, запускает чернильницей ему в голову.

Дьявол Ивана тем еще особо интересен, что реализм его создателя предельно скрупулезен. Никогда еще до *Братьев Карамазовых* тема дьявола не смешивалась с темой двойника; даже в романтический период мы не находим у Достоевского чисто литературных и декоративных образов, которыми так легко и с удовольствием увлекались немецкие авторы. Федор Михайлович задумал создать сатанического двойника для персонажа Ставрогина, и этот двойник — образ Ивана; именно начиная с *Бесов*, как мы помним, Достоевский осознает, что подпольная психология представляет перевернутую картину христианской структуры, точно как ее *двойник*. Если писатель на время отказался от этой идеи, то не потому, что автор сдерживал в себе фанатизм, который раскрылся в *Братьях Карамазовых*, а потому, что он опасался непонимания со стороны публики; внутренняя потребность не была еще настолько зрелой, чтобы преодолеть это препятствие.

В *Братьях Карамазовых* это время подошло. Дьявол полностью объективирован, отторгнут и изгнан; поэтому он должен фигурировать в романе как дьявол. Зло открывается и являет свое небытие, оно больше не внушает страха, отделенное от бытия, которым оно хотело овладеть, оно кажется даже комичным и ничтожным, оно теперь не более чем плохой сон, кошмар.

Бессилие дьявола — не просто парящая в воздухе мысль, это истина, которая проходит красной нитью сквозь каждую страницу романа. Если инквизитор способен свидетельствовать только о добре, это оттого, что он больше, чем его предшественники, преуспел во зле. Почти не остается разницы между *его* реальностью и миром избранных. Он действительно выбирает зло сознательно. Почти все, что он говорит, правильно, но старик делает неверные выводы. Последние произнесенные им слова — это явное, очевидное искажение слов, завершающих Апокалипсис и весь Новый Завет в целом; *Marana Tha* первых христиан — «Приди, Господи!» — инквизитор противопоставляет дьявольское «Не приходи, не приходи никогда!»

Это зло, которое одновременно самое сильное и самое слабое, постигнутое в корне, то есть тьма, открывающаяся как чистый *выбор*. Предельный момент ясности дьявольского сознания — это одновременно высшая точка ослепления. Достоевский *Братьев Карамазовых* так же неоднозначен, как и в работах романтического периода, но слова, определяющие двойственность, другие. В *Униженных и оскорбленных* риторика альтруизма, благородства и преданности скрывала гордыню, мазохизм и ненависть. В *Братьях Карамазовых* гордыня выходит на первый план. Но сквозь безумные речи этой страсти можно заметить добро, которое не имеет ничего общего с романтической риторикой.

Достоевский заставляет зло говорить, чтобы довести его до отказа от самого себя, до самоосуждения. Инквизитор показывает свое презрение к людям и свою алчную

страсть к управлению, которая толкает его к преклонению перед Сатаной. Но это самопреклонение и саморазрушение зла не должны быть полностью явными, иначе они потеряли бы свою духовную и историческую ценность, другими словами, свою важность как *искушения*. *Легенду*, можно было бы в действительности определить как искусство искушения. Все или почти все персонажи романа испытывают Алешу: его отец, его братья и также Грушенька, соблазнительница, которая дает денег недостойному монаху Ракитину, чтобы он привел младшего Карамазова; отец Зосима тоже становится после смерти объектом нового искушения: быстрое разложение его тела является серьезным испытанием для наивной веры монашеской общины.

Но самым страшным искусителем однозначно становится Иван, когда он представляет страдание невинных детей как причину метафизического бунта. Алеша потрясен, но искуситель, в который раз, бессилен; он даже, не зная того, способствует триумфу добра, поскольку побуждает брата этими речами взять опеку над маленьким Ильюшей и его товарищами. Причины, которые уводят бунтарей от Спасителя, ведут к нему тех, чьи сердца открыты любви. Алеша точно знает, что именно от Христа исходит та боль, которую он испытывает при мысли о страдании детей.

Между искушениями Христа и искушениями Алеши существует аналогия, еще более подчеркивающая параллелизм двух поцелуев и двух искусителей. *Легенда* представляет собой набор концентрических сфер вокруг еван-

гельского архетипа: круг самой *Легенды*, круг Алеши и, наконец, круг самого читателя. Искусство романиста-искусителя состоит в том, чтобы раскрыть заключенный во всех жизненных ситуациях выбор. Писатель не *дьявол*, но его адвокат (*advocatus diaboli*); он проповедует ложь, дабы привести нас к правде. Задача читателя состоит в том, чтобы вместе с Алешей признать: все, что автор сейчас рассказал, «есть хвала Иисусу, а не хула».

Друзья-славянофилы и друзья-реакционеры совсем не поняли Достоевского. Создается впечатление, что никто не был готов воспринять такое простое и великое произведение. От христианского автора ждали утешительных формул, более четкого разделения между добрыми и злыми, «религиозного» текста в строгом смысле этого слова. Но творчество позднего Достоевского исключительно неоднозначно с точки зрения явных оппозиций, которыми наполнен мир, поскольку оно абсолютно ясно с духовной точки зрения. Константин Победоносцев, прокурор Священного синода, был первым, кто потребовал «опровержения», отсутствие которого по сей день огорчает многих современных критиков. Не стоит удивляться, если сам Достоевский в некотором смысле подтверждает подобное поверхностное чтение романа, обещая требуемое опровержение. Это не автор, а читатель определяет объективное значение произведения. Если читатель не замечает, что самое сильное отрицание утверждает, как узнать писателю, что это утверждение действительно присутствует в его романе? Если читатель не видит, что бунт и обожаение в конце концов сливаются воедино, как автору понять,

что слияние в самом деле произошло? Как творец смог бы оценить произведение, которое в этот момент переживал? Как догадался бы он, что не создатель книги, а читатель не прав? Федор Михайлович помнит, в каком состоянии духа он писал свой роман, но результаты ускользают от него. Если автору говорят, что невидимое по-прежнему скрыто, ему остается только покориться. Именно поэтому Достоевский обещает, впрочем, так никогда и не взявшись за это, и правильно, опровергнуть неопровержимое.

Страницы, посвященные смерти старца Зосимы, хороши, но они недотягивают до гениальной силы инвектив Ивана. Критики, жаждущие убедиться в атеизме писателя, указывают на тяжелый слог, который служит Достоевскому для выражения позитивной стороны — добра. Наблюдение верное, но выводы сделаны неправильные. Те, кто требует от Достоевского «позитивного» творчества, видят лишь в подобной литературе адекватное выражение христианской веры. Но это люди, у которых искажены представления и о творчестве, и о христианстве. Напротив, искусство полного отрицания — может быть, единственный возможный вид христианского искусства в наше время, неоспоримо достойный его. Не нужно ждать клятв, так как наша эпоха не может их вынести; Достоевский оставляет в стороне традиционную метафизику, которую никто или почти никто не понимает; он опирается не на лживые утешительные речи, а на осознание универсального идолопоклонства.

Прямое утверждение неэффективно, в современном творчестве оно напоминает невыносимую болтовню

о христианских *ценностях*. *Легенда о Великом инквизиторе* далека от постыдного нигилизма и отталкивающей блеклости ценностей. Это искусство, целиком построенное на ужасном и потрясающем опыте писателя, будет искать выражения вне отрицаний. Достоевский не претендует на то, чтобы ускользнуть от подполья; напротив, он погружается туда настолько глубоко, что выходит к свету с другой стороны. «Не как ребенок я верю и исповедую Христа. Через горнило сомнений прошла моя осанна».

Это искусство, которое выводит на чистую воду разделения и раздвоения идолопоклоннической гордости, само больше не двойственно. Сказать, что оно раскрывает добро и зло как чистый выбор, — значит сказать, что в нем полностью отсутствует манихейство. Мы ощущаем, что в любой момент Иван может спастись, а Алеша пасть. Чистота последнего, находящаяся все время под угрозой, не имеет ничего общего с неподвижным совершенством Мышкина. Нет ни абсолютно злых, ни абсолютно добрых *самих в себе*. Остается только человеческая реальность. Это та самая высокая форма, которую мы называем искусством «по подобию». Добро и зло в нем как чередующиеся голоса хора. Какой бы жестокой ни была их борьба, она не может разрушить гармонию их единства. Великие сцены романа — это яркие фрагменты настоящей христианской эпопеи.

События подпольной жизни, как мы видели, разворачиваются на фоне туманного времени или зимней непогоды (снега и дождя вперемешку). Этот неоднозначный климат — неразличимое «межсезонье» — появляется во многих сценах *Братьев Карамазовых*, особенно в эпизодах, посвященных детству, проходящему на фоне ветра, солнца, ледяного холода и бушующего снега поистине зимних дней. Чистый свет придает предметам четкость

и идентичность; заморозки сковывают и сжимают их. Яркая, живая погода — это время единства, наконец достигнутого и удерживаемого.

Богатство и многогранность романа делают его целостность особенно примечательной. Об этом можно судить лучше, если подумать, что разнообразные гуманитарные науки, изучающие материю романа, не способны примирить свои открытия. Например, социологи увидят в подпольном идолопоклонстве некую форму фетишизма, которая оказывала воздействие на социальные структуры в прошлом. Они бы истолковали все содержание романа исходя из того факта, что Карамазовы принадлежали к классу феодалов на стадии его разрушения. Психологи свели бы это идолопоклонство к эдипову комплексу. И социологи, и психологи не совсем не правы, но они грубо замыкают круг своих описаний. Им доступен лишь узкий отрезок, произвольно выхваченный из реальности, и они всегда стремятся найти причины исследуемых феноменов на том же уровне.

Достоевский показывает, что в прогнившем обществе Карамазовых со слугами не обращаются как с детьми, наоборот, с детьми обращаются как со слугами. Писатель изображает человека, травмированного в раннем детстве, который нагружает иррациональным разнообразием ситуации, превращая каждую из них в повторение своего изначального страдания. Наконец, автор показывает нам вечное сплетение индивидуального поведения с общественными структурами. Достоевский — великий социолог и великий психолог. Но оба эти таланта

в нем не противоборствуют. Феноменальная динамика никогда не прерывается причиной или их совокупностью. Бог Алеши — не причина; Он путь в мир и путь к *другому*. Именно потому, что писатель никогда не замыкает круг наблюдения за явлениями, он может с колоссальной силой связать их с тем, что всплывает в памяти.

В глубине всех вещей находится либо человеческая гордыня, либо Бог, то есть две формы свободы. Гордыня поддерживает в состоянии глубокого забвения неприятные воспоминания, это именно она отделяет нас от нас самих и других; индивидуальные неврозы и угнетающие социальные структуры имеют своим источником главным образом укрепившуюся, окаменевшую гордыню. Осознать гордыню и ее диалектическую природу означает отказаться от расслоения реальности, превзойти разделение личного сознания на пути к целостности религиозного мировоззрения, единственно универсального.

Но, чтобы стать властителем этой диалектики, нужно нечто иное, нежели просто разум, — требуется победа над самой гордыней. Никогда горделивый ум не поймет слов Христа: «Кто не собирает со Мною, тот расточает». Гордыня всегда ведет к рассеиванию и окончательному разделению, то есть к смерти, но принять гибель — значит возродиться в единстве. Творчество действительно целостное, которое собирает, вместо того чтобы расточать, само будет иметь форму смерти и воскресения, то есть форму победы над гордыней.

Изгнанный двойник и обретенное единство — это ангел и чудовище романтики, которые разрушаются, чтобы

уступить место гармоничному человеку. Трезвый разум и подлинный реализм одерживают триумфальную победу над химерами из подполья. Согласившись воспринимать себя изначально как грешника, писатель не уклонился от конкретики, не погрузился в мрачное наслаждение, а открылся новому духовному опыту, свидетелем и наградой которого является его творчество.

Путь писателя к истине по сути своей не отличается от опыта св. Августина или Данте; поэтому построение *Братьев Карамазовых* близко к композициям *Исповеди* и *Божественной комедии*. Речь идет о структуре воплощения, фундаментальной основе западного искусства, европейского опыта. Она всегда проявляется там, где автору удается запечатлеть в своем произведении духовный переворот в той *форме*, в какой он был пережит им самим. Эта структура не сводима к рассказу о внутренней перемене, хотя может сопутствовать ей; она не всегда завершается религиозным обращением, как того требовало бы полное развитие сюжета... Если бросить последний взгляд на творчество Достоевского сквозь призму *Братьев Карамазовых*, можно констатировать, что эта форма, совершенная в последнем романе, не возникла сразу, но является результатом долгого процесса созревания.

Первый раз она появляется в заключении *Преступления и наказания*; в *Идиоте* она отсутствует, этот роман, по сути, представляет романтическое понимание ангелов; она вновь крепнет в *Бесах* со смертью Степана Трофимовича, которая стала духовным исцелением. В *Подростке* главный герой Аркадий постепенно осознает ад, в кото-

рый он погружен, тем самым освобождаясь от него. Подполье не представлено больше как почти неотвратимое условие жизни, но как переход. Ненависть, которую оно порождает, уходит вместе с ним, потому что это чувство само по себе подпольно. Но форма воплощения в этом произведении не настолько развита, как в *Братьях Карамазовых*, где она не ограничена только одним персонажем, а сливается с самим романом.

Эта форма имеет собственную историю, и исторические этапы ее развития совпадают с фазами духовного излечения. Она готова родиться лишь в тот момент, когда писатель начинает высвобождаться из подполья; она не может достичь своего финального расцвета иначе, как только в полной свободе. Таким образом, весь «романтический» период предстает в ретроспективе как сошествие в ад, и самоощущение Достоевского *Униженных и оскорбленных* соответствует состоянию, о котором сказал Алеша, имея в виду своего брата Ивана: «Либо он воскреснет в свете истины, либо погибнет в ненависти». Это означает, что не только отдельные произведения, но и само существование писателя принимает форму смерти и воскресения. И последний роман подхватывает все, резюмирует все, оценивает все, поскольку единственно он воплощает полноту этого воскресения. Когда проповеди старца Зосимы передают нам духовный опыт Достоевского, они являются эстетикой писателя, его понимание истории и глубинное значение своей жизни.

«То, что вам кажется внутри себя скверным, уже одним тем, что вы это заметили в себе, очищается... В ту даже

самую минуту, когда вы будете с ужасом смотреть на то, что, несмотря на все ваши усилия, вы не только не продвинулись к цели, но даже как бы от нее удалились, — в ту самую минуту, предрекаю вам это, вы вдруг и достигнете цели и узрите ясно над собою чудодейственную силу Господа, вас все время любившего и все время таинственно руководившего».

Завтра, или проворачи еще медити? Уж то-
вручиву-бы совсем не желовало. Верам савотъ
кады передоткой 5-й явлы до втораго сави коя,
(а по сави обода мило не замурел, кады, бавотка)
Ото мени доканаво. Вавурел а фирмъ Селер-
тоша кау коя, Селодня кат. то биле. Га и
милр у мени совсем не иметимиле, матъ
кто а чум ерше пошину доиле ободамъ
буду отяит одиле сунъ доиле, кавилурал. - ке
содиле епол прелелел, то мени мабл фирмалъ
чиротиле; а савиле чилекоиле менир селодня.
И мени равиле доиле не билекоиле а. Мени мавиле-бы
селодня, Вавурел. Савилекоиле это савиле. подлурелел
мени, а мени Вавурел зайдиле к менир пошину
като обилеуамиле. До савилекоиле менир чум, бавиле-
миле и подлурелел мени

Мени билекоиле менир.
Уж мени билекоиле вавилекоиле
Мени биле
Вавилекоиле

Мени мени билекоиле менир - и менир
и вавилекоиле менир менир -
менир -

Мени

Мени
Мени

Графологический анализ

Документ: письмо от 9 декабря 1866 года

Мы имеем в распоряжении только один документ, на основании которого можем судить о психологическом типе Достоевского. Но этот текст настолько экспрессивен, настолько богат смыслами, что полностью раскрывает всю гамму чувств и внутреннюю картину личности писателя в зрелом возрасте. Достоевский предстает перед нами как страстная, параневротическая и парахолерическая личность.

Сильное впечатление производят основные характеристики, которые проявляются на уровне строк и букв. Что касается общей структуры, ритмика, неловкость, прерывистость почерка контрастируют с ясностью, царящей в словах и между строк.

Ясность обозначает уверенность в суждении, понимание и интеллектуальную логику, несмотря на интенсивность и даже невропатический характер эмоций.

Действительно, линии становятся то более внятными, то неразборчивыми, с черными пятнами; часто они дрожат, иногда незаметно, иногда более очевидно, но ничто не тормозит движение, которое старательно и настойчиво идет вправо. Осуществляется постоянный контроль линии.

Время от времени можно заметить некий разрыв внутри одного слова — признак тревоги, но связь от этого не исчезает; скрытая или явная, она свидетельствует о беспощадной логике и в особенности о силе взаимосвязанности идей и образов писателя. Вне сомнения, именно в этом состоит фундаментальная природа автора.

Интенсивность эмоций исключительная, аффективность с порывами и падениями, перепады настроения, приступы желчности, тревоги, страдания, восприимчивости и особенно состояния открытости вдохновению, которое исходит сверху, озарения интеллектуального и духовного.

Мысль неспешна, внимательна, осмотрительна в своем приближении. Она постоянно возвращается к самой себе, цепляясь за образы, идеи, продвигаясь лишь ценой постоянных возвращений, но с пылом и горячностью.

Неравномерность указывает на тонкость психологических смыслов и легкость самоидентификации с другим, так же как и потребность выразить себя, свое Я, целиком, таким, каким он себя ощущает, и жажда самооправдания. Пишущий поглощен самим собой (индикаторы эпилептоидного темперамента). Ему нужно столько всего сказать!

Почти отталкивающая занятость собой объяснима. Вот что выдает почерк: физиологично оголенные нервы, гиперчувствительность и уязвимость; слабая, постоянно раздраженная нервная система; навязчивая чувственность, внезапная паника, психические нарушения, необходимость преодолеть антиномии, борьба между разными

слоями личности; чрезмерное, гипертрофированное самолюбие; трудность адаптации к действительности, несмотря на чувство реальности; постоянное ощущение *вины*, порождающее тревогу и напряжение.

Характер циклотимический, то есть ему свойственны циклические переходы от состояния возбуждения и эйфории, веры в себя и амбициозности — к сомнению, меланхолии, ипохондрии, мазохизму. Смесь слабости и силы, агрессии и мягкости, контроля и психической нестабильности.

Но вопреки всему: экзальтированной, метущейся фантазии, фантастическим идеям и видениям (смотри на горизонтальную линию *d*), уязвимой, истерзанной эмоциональности, которая могла бы привести к полнейшему дисбалансу, — заметен в его почерке очень личный, постоянно присутствующий знак: конечные буквы слов, все тянущиеся вверх, как пламя, символизирующие *идеал* — духовное или мистическое вдохновение; очевидно чувство справедливости, иногда даже агрессивное, в любом случае перманентный идеализм; каковы бы ни были инстинктивные импульсы, взгляд главным образом обращен ввысь; потребность в самосовершенствовании, глубинном аутентичном успехе и стремление «превзойти» в итоге выливаются в поиск равновесия, руководимый внутренним устремлением к Духу как цели.

Нужно отметить разносторонний интеллект пишущего, очень ярко проявляющийся во всех его модусах и, бесспорно, моральную ноту, которой гармонично наделено всякое значимое умственное усилие, потребность в чело-

веческом тепле, особенно в повседневной жизни, чувствительность, доведенную до иррационального, с перепадами от негативного к положительному, и все, что включает в себя восприимчивость художника к красоте.

Для графолога здесь представлен, несмотря на болезненные и патологические признаки, почерк одаренного и великого человека.

Ж. Монно (*J. Monnot*),
Париж, 10 февраля 1963 г.

Мнения

Меня всегда поражало в нем, что он вовсе не знает своей цены, поражала его скромность. Отсюда и происходила его чрезвычайная обидчивость, лучше сказать, какое-то вечное ожидание, что его сейчас могут обидеть. И он часто и видел обиду там, где другой человек, действительно ставящий себя высоко, и предполагать бы ее не мог. <..> Минутами точно желчный шарик какой-то подкатывал ему к груди и лопался, и он должен был выпустить эту желчь, хотя и боролся с нею всегда. Эта борьба выражалась на его лице — я хорошо изучила его физиономию, часто с ним видаясь. И, замечая особенную игру губ и какое-то виноватое выражение глаз, всегда знала не что именно, но что-то злое воспоследует. Иногда ему удавалось победить себя, проглотить желчь, но тогда обыкновенно он делался сумрачным, умолкал, был не в духе.

Е. А. Штакеншнейдер
(цитируется по А.Труайя, *Федор Достоевский*)

Я не могу считать Достоевского ни хорошим, ни счастливым человеком (что, в сущности, совпадает). Он был зол, завистлив, развратен, и он всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смеш-

ным, если бы он не был при этом так зол и так умен. Лица, наиболее на него похожие, — это герой *Записок из подполья*, Свидригайлов в *Преступлении и наказании* и Ставрогин в *Бесах*.

Н. Н. Страхов,
(письмо А. Н. Толстому от 28 ноября 1883 г.)

Вчера был Достоевский — он наивный, не совсем ясный, но очень милый человек. Верит с энтузиазмом в русский народ. Своего рода гениальный «мужик».

А. И. Герцен,
(письмо Н. П. Огареву от 17 июля 1862 г.)

Во французской литературе было схожее явление — а именно пресловутый Маркиз де Сад. <..> И как подумаешь, что по этом нашем де Саде все российские архиереи свершали панихиды и даже проповеди читали о вселюбви этого всечеловека! Поистине в странное живем мы время!

И. С. Тургенев,
(письмо М. Е. Салтыкову-Щедрину от 6 октября 1882 г.)

Возможно, каторжные работы были для Достоевского подарком судьбы, открывшим ему возможность внутренней жизни. Любопытно, до какой степени, начиная с этого момента, его переписка напоминает переписку Бальзака: просьбы одолжить денег, обещания вернуть сторицей, основанные на вере в грядущую славу. „*Идиот* будет прекрасной книгой“, как и *Лилия долины*, ибо он чувствует, как в нем зреет новый человек. Что бы там ни говорил Жид, в повествование романа включены интеллектуальные рассуждения, например о смертной казни.

Все романы Достоевского (как и все романы Флобера, а *Госпожа Бовари* особенно, да и *Воспитание чувств* тоже) могли бы называться *Преступлением и наказанием*. Но, возможно, он делит надвое то, что в реальности едино. В его жизни, безусловно, имеется как преступление, так и наказание (быть может, не имеющее отношения к данному преступлению), но он предпочел разделить их: возложить впечатления о наказании на себя (*Записки из мертвого дома*), а преступление — на других.

М. Пруст,
Против Сен-Бева, с. 217.

Как будто какой-то приступ вроде припадка эпилепсии бросает его в самую сердцевину сокрытой в нас тайны, чтобы он помог нам ее разгадать. Одним рывком он погружается в бездонные глубины человеческой души. И глаза его быстро привыкают к царящему там мраку. Он все видит, все понимает. И так же как во сне целая человеческая жизнь может промелькнуть за несколько секунд, так и вся духовная жизнь со всеми ее исканиями, срывами, надеждами предстает перед ним словно при ослепительной вспышке пронзающей тьму молнии. И когда он выныривает на поверхность, волоча за собой свою добычу — то, что подспудно таится в нашей натуре, — когда пытается подчинить законам искусства эту невероятную историю, происходящую вне пространства и времени, не управляемую законами причинности и противоречий, вот тогда и начинаются смертельные муки художника. Он хочет бессознательное сделать приемлемым для обыденного сознания, бессознательное превратить в сознатель-

ное. Он хочет пробудить в людях интерес к тому, каковы они на самом деле.

А. Труайя,
Федор Достоевский

В своей значимой повести *Записки из подполья* он, одним из первых, сумел описать разрушающийся мир, человеческое одиночество... Но индивидуализм остается у него взаимным обменом между конкретными людьми, имеет социальную значимость в конкретном социуме. Таким образом он представляет нам гнетущую картину тупика без тени идеализации. Именно поэтому, в то время когда авангард всегда прибегает на этом поприще к мистификациям той или иной силы, здесь никоим образом не сокрыты основания и социальные последствия такой позиции. То, что особенно причиняет страдание героям Достоевского, это бесчеловечность зарождающегося капитализма и, еще точнее, бесчеловечность, которая затрагивает межличностные отношения. Вынужденный жить в мире, против которого он восстает всеми фибрами своей души, не менее страстно он отвергает перспективу социалистского решения (хрустальный дворец, муравейник и т.п.). Протест против бесчеловечного капитализма оборачивается критикой социализма и демократии, основанной на усвоенных софизмах и антикапитализме романтического типа.

Георг Лукач (Lukacs) Дьердь,
Настоящее значение критического реализма

Посредством ирреального, патологического, отвратительного Достоевский внимательно изучает реальность, он дорого платит за это, рискуя подорвать собственное

душевное равновесие. Критическая ситуация на краю пропасти, но насколько плодотворная: «Он единственный, кто научил меня чему-то в психологии», — говорил Ницше. Фрейд отмечал, что психиатр может многое узнать в ходе своей практики. Гениально предвосхитив современные открытия, он изучает в *Двойнике* единство личности и возможные отклонения. «Я» не имеет формы множественного числа, оно может преобразоваться в «мы» только с «ты». Так в неприглядном феномене раздвоения раскрывается множество аспектов одного и того же «Я», которое ведет суматошную независимую жизнь. Действительно, раздвоение личности — это гораздо больше патология «мы», провал коммуникации, чем патология «Я», цельность которого никогда не способна устоять перед одиночеством, тут же раскалываясь. Он чувствует себя словно заключенным в клетку, стены которой образуют зеркала, которые отражают в бесконечной перспективе его единственное, но бесконечно умноженное изображение. Это очевидное отсутствие «другого», того, кто будет лицом к лицу, позволяет мистическому двойнику насильственно проникнуть в существо Голядкина, героя *Двойника*. Он смещает его с *онтологического места*, тогда как «каждый должен иметь свое собственное место», свой экзистенциальный фундамент, *phenomena bene fundata*, чтобы быть реальным. Узурпатор преумножается, множество двойников вырывается из существования Голядкина, питаясь им и сводя его самого до состояния призрака.

Павел Евдокимов,
Гоголь и Достоевский

Неожиданная находка в одной книжной лавке: *Записки из подполья* Достоевского... Столь же случайно было это со мной, в возрасте 21 года с Шопенгауэром и в 35 лет со Стендалем! Зов крови (или как его еще назвать?) среагировал моментально, радость моя была чрезвычайной...

Ф. Ницше,

(письмо Ф. Овербеку от 23 февраля 1887 г.)

На ум сразу же приходит иной пророк, совсем иной пророк нашего времени — Ницше. Столкновение неизбежно. Все взывает к противоборству и более всего та впечатляющая роль, которую играют ныне в сознании человечества их знамения, сопряженные и контрастирующие. Драма, свидетелями которой мы стали, в которой мы все участвуем как исполнители, когда-нибудь завершится победой, которую выиграет тот или другой, и исход драмы решит, кто из них был в полном смысле этого слова пророком.

Анри де Любак,

Драма атеистического гуманизма

Хронологическая биография

- 1789, родился Михаил Андреевич Достоевский, отец писателя.
- 1819, брак с Марией Федоровной Нечаевой.
- 1821, 30 октября, рождение Федора Михайловича Достоевского.
- 1837, февраль, мать Достоевского умирает от туберкулеза.
май, Достоевский и его брат знакомятся с Шидловским; они поступают в подготовительный пансион капитана К.Ф. Костомарова с целью дальнейшего поступления в Военно-инженерное училище.
- 1838, январь, Ф.М. Достоевский зачислен в Военно-инженерное училище.
июнь, убийство отца Достоевского.
- 1841, Достоевский пишет две пьесы — *Борис Годунов* и *Мария Стюарт*.
- 1843, август, окончание Инженерного училища, зачисление в инженерный корпус с употреблением при чертежной Инженерного департамента в Петербурге.
- 1844, сентябрь, увольнение.
- 1846, Достоевский посещает Белинского и его друзей; он публикует *Бедных людей*, *Двойника*, *Господина Прохарчина*, *Хозяйку*; первые приступы эпилепсии (?).
- 1847, апрель, разрыв с Белинским; Достоевский посещает кружок Петрашевского.
- 1848, *Слабое сердце*, *Белые ночи*.

- 1849, Достоевский посещает Николая Спешнева; публикация *Неточки Незвановой*.
15 апреля, писатель читает на собрании кружка петрашевцев письмо Белинского к Гоголю.
23 апреля, арест Достоевского, заключение в Петропавловскую крепость.
30 сентября — 16 ноября, процесс по делу Достоевского.
22 декабря, симуляция казни.
24 декабря, полночь, отбытие в Сибирь.
- 1850, 23 января, прибытие в Омскую крепость.
- 1854, январь, окончание срока каторжных работ. Достоевский доставлен по этапу в Семипалатинск и зачислен рядовым в 1-ю роту Сибирского 7-го линейного батальона. Достоевский познакомился с чиновником А. И. Исаевым и его женой Марией Дмитриевной.
ноябрь, прибытие в Семипалатинск князя Врангеля.
- 1855, Исаевы переезжают из Семипалатинска в Кузнецк.
август, кончина Исаева.
- 1856, переписка с Врангелем по поводу Марии Дмитриевны.
- 1857, 6 февраля, брак с Марией Дмитриевой.
17 апреля, возвращение Достоевскому права дворянства.
август, Достоевский анонимно публикует рассказ *Маленький герой*.
- 1859, 2 июля, отбытие из Семипалатинска.
декабрь, чета Достоевских прибывает в Петербург. Достоевский и его брат получают разрешение на издание ежемесячного журнала *Время*.
- 1861, Достоевский публикует роман *Униженные и оскорбленные*.
март, знакомство с Полиной Сусловой.
- 1862, *Записки из Мертвого дома*.
лето, путешествие в Европу.
- 1863, *Зимние заметки о летних впечатлениях*.

- май*, журнал *Время* закрыт из-за недоразумения, возникшего по тупости цензуры. Роман с Полиной Сусловой.
- август*, Достоевский едет в Париж, 14 числа встречается там с Сусловой.
- сентябрь — октябрь*, путешествие с Сусловой по Италии.
- 1864, Достоевский и его брат издают новый журнал *Эпоха*.
- 15 апреля*, смерть Марии Дмитриевны; издание повести *Записки из подполья*.
- 10 апреля*, смерть Михаила Достоевского, брата писателя.
- 1865, журнал *Эпоха* банкрот.
- лето*, путешествие по Германии.
- 1866, с 4 по 29 октября, Достоевский диктует *Игрока* стенографистке Анне Сниткиной, которой он делает предложение 8 ноября.
- декабрь*, *Преступление и наказание* печатается частями в журнале *Русский вестник*.
- 1867, *15 февраля*, женитьба на Анне Сниткиной.
- 14 апреля*, отъезд супругов в Германию.
- 1868, в *Русском вестнике* печатается *Идиот*.
- весна*, рождение и смерть дочери Софьи. Чета Достоевских проводит зиму во Флоренции.
- 1869, *сентябрь*, рождение в Дрездене дочери Любви.
- 1870, издание *Вечного мужа*.
- 1871, *июль*, возвращение супругов в Россию.
- 16 июля*, рождение сына Федора. *Бесы* изданы в *Русском вестнике*.
- 1872, *декабрь*, Достоевский становится главным редактором еженедельного журнала *Гражданин* славянофильского толка.
- 1874, *январь*, разрыв с *Гражданином*.
- март*, Достоевский задержан на 24 часа из-за проблем с цензурой.

1875, Достоевский издает *Подростка*.

10 августа, рождение второго сына писателя Алексея.

1876, Достоевский издает свой журнал *Дневник писателя* в форме независимого периодического издания.

ноябрь, по запросу Победоносцева посылает номера *Дневника писателя* царевичу.

1877, *Сон смешного человека*.

1878, январь, знакомство с семьей царя.

16 мая, смерть сына Алексея.

июнь, поездка с Владимиром Соловьевым в Оптину пустынь.

1879–1880, публикация *Братьев Карамазовых*.

1880, 25 мая, литературный вечер в честь Достоевского в Москве.

8 июня, речь в честь Пушкина.

1881, 28 января, кончина писателя.

Аналитическая библиография

Произведения Достоевского

Большое издание литературных произведений на русском языке — это издание Леонида Гроссмана (10 томов, 1958–1960). На французском языке нет по-настоящему полного издания.

Les oeuvres littéraires, éditées par A. V. Soloviev et G. Haldas (Lausanne, Éditions Rencontre), 16 volumes.

Oeuvres (collection Pléiade, Gallimard), 5 volumes.

В этом издании фигурируют дневники писателя, но издание, тем не менее, не полное.

Journal d'un écrivain, trad. J. de Chuzeville (Gallimard).

Переписка

В России Аркадий Долинин занимается полным изданием переписки писателя. Во Франции 4 тома *Correspondance de Dostoïevski* (Calmann-Lévy, 1949–1961) уже изданы в переводе Dominique Arban et Nina Gourfinkel.

Подборка трудов о Достоевском

Д. И. Чижевский. «К проблеме двойника», в *Вокруг Достоевского: Сборники статей* под ред. А. Л. Бема. М.: Русский путь, 2007.

Перевод на английский: René Wellek. *Dostoïevski, a Collection of Critical Essays* (Prentice-Hall, 1962).

Великолепное эссе, в котором автор стремится следовать за темой всех произведений писателя и раскрыть в ней философское значение.

Sigmund Freud, «Dostojewski und die Vätertötung, préface à Fülöp-Miller et Eckstein», *Die Urgestalt der Brüder Karamazoff* (1928).

Зигмунд Фрейд. *Достоевский и отцеубийство*. М.: Республика, 1995.

В этом определенно систематическом, но капитальном эссе Фрейд связывает эпилептические приступы писателя, его страсть к игре, его политические взгляды, представления о нравственности с эдиповым комплексом и перенесенной травмой, вызванной убийством отца.

Андре Жид. *Достоевский*. Эссе. / Пер. с фр. Томск: «Водолей», 1994.

А. Жид замечательно рассуждает о психологии Достоевского, но он подчиняет его творчество своей теории о свободе и произвольном действии. Эта работа ценна тем влиянием, которое она оказала и оказывает на французскую публику посредством писателей, которых она увлекла: Мальро, Сартр, Камю и др. «Французский» Достоевский — это главным образом Достоевский А. Жида.

А. Труайя. *Федор Достоевский*. М.: ЭКСМО, 2003.

Пространная биография на французском языке, написана живым, ярким языком; очень тщательная проработка документальных источников.

Николай Бердяев. *Миросозерцание Достоевского*. Прага: YMCA-Press, 1923. Переиздано: Париж, 1968.

Развивает теорию свободы, обозначенную в работе *Братья Карамазовы*, но Достоевский — это лишь отправная точка для развития собственных размышлений философа.

Dominique Arban, *Dostoïevski par lui-même* (Seuil, 1962).

Небольшой труд, который полон новых идей и находок и который настаивает на значимой роли Макса Штирнера (*Max Stirner*) в формировании прометеевских идей писателя.

Jacques Madaule, *Le Christianisme de Dostoïevski*.

Великолепная работа о религиозном значении великих романов писателя.

Nina Gourfinkel, *Dostoïevski notre contemporain* (Calmann—Lévy, 1962).

Хорошее введение; настаивает на политических и социальных аспектах творчества Достоевского.

Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal* (Éditions du Livre français, 1942); *Gogol et Dostoïevski* (Descle'e de Brouwer, 1961).

Глубокий взгляд православного богослова на Достоевского.

Константин Мочульский. *Достоевский: Жизнь и творчество*. Париж: YMCA-PRESS, [1947].

Значительная монография, которая устанавливает параллели между жизнью и творчеством писателя.

Romano Guardini, *Univers religieux de Dostoïevski* (Seuil, 1963).

Избранная библиография на русском языке (добавлено редактором)

Собрания сочинений Ф. М. Достоевского

Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Достоевский Ф. М. *Собрание сочинений*: В 15 т. СПб.: Наука, 1989–1996.

Достоевский Ф. М. *Полное электронное энциклопедическое собрание сочинений*. ИДДК; ООО «Бизнессофт», 2005.

Сборники

Вокруг Достоевского: В 2 т. Сборник статей под редакцией А. Л. Бема. М.: Русский путь, 2007.

Достоевский. Материалы и исследования: В 19 т. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). СПб.: Наука, 1974–2010.

Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990.

Достоевский и XX век: В 2 т. Сборник статей под редакцией Т. А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007.

Отдельные издания

Бахтин М. М. «Проблемы творчества Достоевского», в *Собрание сочинений*: В 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000.

Бахтин М. М. «Проблемы поэтики Достоевского». Т. 6. Указ изд., 2002.

Голосовкер Я. Э. *Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*. М.: Издательство АН СССР, 1963.

Касаткина Т. А. *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле»*. М.: ИМЛИ РАН, 2004.



БИБЛЕЙСКО-БОГОСЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ СВ. АПОСТОЛА АНДРЕЯ

сочетает в себе черты конфессионального и светского учебного заведения, ориентирован на мирян, открыт межконфессиональному диалогу и свободным дискуссиям. Помимо библейско-богословских предметов студенты ББИ изучают широкий спектр общегуманитарных дисциплин.

Издательская программа ББИ

(☑ – вышли в свет, ☐ – готовятся к печати)

Периодические издания

- ☑ СТРАНИЦЫ: богословие, культура, образование.
Ежеквартальный журнал ББИ (издается с 1996 г.)

Серия «Современная библеистика»

- ☑ *Бломберг Крейг*. Интерпретация притчей
- ☑ *Браун Рэймонд*. Введение в Новый Завет. В 2 томах
- ☑ *Брюгеман Уолтер*. Введение в Ветхий Завет. Канон и христианское воображение
- ☑ *Вайнгрин Джейкоп*. Введение в текстологию Ветхого Завета
- ☑ *Вандеркам Джеймс*. Введение в ранний иудаизм
- ☑ *Данн Джеймс Д.* Единство и многообразие в Новом Завете. Исследование природы первоначального христианства. 5-е издание, исправленное и дополненное
- ☑ *Данн Джеймс Д.* Новый взгляд на Иисуса. Что упустил поиск исторического Иисуса
- ☑ *Данн Джеймс Д., Ианнуарий Ивлиев, Иоаннис Каравидопулос, Ульрих Луц, Юрген Ролоф и др.* Библия в церкви. Толкование Нового Завета на Востоке и Западе
- ☑ *Десницкий Андрей*. Поэтика библейского параллелизма
- ☑ *Левинская Ирина*. Деяния Апостолов. Историко-филологический комментарий. Главы I–VIII
- ☑ *Лозе Эдуард*. Павел. Биография
- ☑ *Мертерт Николай*. Очерки археологии библейских стран
- ☑ *Мецгер Брюс М.* Канон Нового Завета. Возникновение, развитие, значение. 7-е издание
- ☑ *Мецгер Брюс М.* Новый Завет. Контекст, формирование, содержание. 3-е издание
- ☑ *Мецгер Брюс М.* Ранние переводы Нового Завета. Их источники, передача, ограничения
- ☑ *Мецгер Брюс М., Барт Эрман Д.* Текстология Нового Завета. Рукописная традиция, возникновение искажений и реконструкция оригинала. 2-е издание, исправленное и дополненное
- ☑ *Покорны Петр, Гехкель Ульрих*. Введение в Новый Завет. Обзор литературы и богословия Нового Завета
- ☑ *Райт Н. Т.* Что на самом деле сказал апостол Павел. Был ли Павел из Тарса основателем христианства?
- ☑ *Райт Н. Т.* Воскресение Сына Божьего
- ☑ *Райт Н. Т.* Иисус и победа Бога
- ☑ *Ролофф Юрген*. Введение в Новый Завет
- ☑ *Словарь Нового Завета. Том I. Иисус и Евангелия. Под ред. Джоэля Грина, Скотта Макнайта, Говарда Маршалла*
Том II. Мир Нового Завета. Под ред. Крейга Эванса, Ральфа Мартина и Даниэля Рейда

Стилианопулос Теодор. Новый Завет. православная перспектива. Писание, предание, герменевтика

Тов Эмануэл. Текстология Ветхого Завета

Тракателлис Димитрий. Власть и страдания. Христологические аспекты Евангелия от Марка

Хаакер Клаус. Богословие Послания к Римлянам

Хейз Ричард. Этика Нового Завета

Хенгель Мартин. Недооцененный Петр

Хенгель Мартин. Иисус и иудаизм

Ценгер Эрих, ред. Введение в Ветхий Завет

Шенк Кеннет. Филон Александрийский. Введение в жизнь и творчество

Серия «Современное богословие»

Адамс Роберт М. Достоинство веры. Очерки по философскому богословию

Алисон Джеймс. Жизнь в последние времена. Иной взгляд на эсхатологию

Алисон Джеймс. Постижение Иисуса. Доступное введение в христологию

Бальтазар Ганс Урс фон. Верую. Кто такой христианин?

Размышление об Апостольском символе веры

Бальтазар Ганс Урс фон, Ратцингер Йозеф (Бенедикт XVI), Шюрман Хайнц.

Принципы христианской этики

Бальтазар Ганс Урс фон, Барт Карл, Кюнг Ганс. Богословие и музыка.

Три речи о Моцарте

Бальтазар Ганс Урс фон. Пасхальная тайна. Богословие трех дней

Барт Карл. Молитва

Барт Карл. Оправдание и право

Барт Карл. Послание к Римлянам

Барт Карл. Толкование посланий к Римлянам и Филиппийцам

Барт Карл. Церковная догматика. Том I. § 3, 15, 28, 32, 41/1

Барт Карл. Церковная догматика. Том II. § 45, 50, 57, 59

Барт Карл. Церковная догматика. Том III. § 65, 70, 72

Барт Карл. Вольфганг Амадей Моцарт

Барт Карл. Мгновения

Бенедикт XVI (См. также Ратцингер). Отцы церкви. От Климента Римского до святого Августина

Бер-Сижель Элизабет. Служение женщины в церкви

Бонхеффер Дитрих. Этика

Гуроян Виген. Воплощенная любовь. Очерки православной этики

Евдокимов Павел. Православие

Зизиулас Иоанн. Общение и инаковость

Каллист (Уэр), митрополит Диоклийский. Православная церковь. 4-е издание

Каспер Вальтер. Бог Иисуса Христа

Каспер Вальтер. Иисус Христос

Каспер Вальтер. Таинство единства. Евхаристия и Церковь

Клеман Оливье. Отблески света. Православное богословие красоты

Кюнг Ганс. Во что я верую?

Кюнг Ганс. Церковь

Кюнг Ганс. Христианский вызов

Мольтман Юрген. Человек

- ☑ *Моррис Томас*. Наша идея Бога. Введение в философское богословие
- ☑ *Мудьюгин, архиепископ Михаил*. Введение в основное богословие
- ☑ *Николс Эйден*. Контуры католического богословия. Введение: источники, принципы и история
- ☑ *Равази Джанфранко*. Краткая история души
- ☑ *Ранер Карл*. Основание веры. Введение в христианское богословие
- ☑ *Ранер Хуго*. Играющий человек
- ☑ *Ратцингер Йозеф (Бenedикт XVI)*. Сущность и задачи богословия. Попытки определения в диспуте современности
- ☑ *Ратцингер Йозеф (Бenedикт XVI)*. В начале сотворил Бог. О творении и грехопадении
- ☑ *Ратцингер Йозеф (Бenedикт XVI)*. Ценности в эпоху перемен. О соответствии вызовам времени
- ☑ *Рауш Томас*. Католичество в третьем тысячелетии
- ☑ *Сунберн Ричард*. Воскресение Бога Воплощенного
- ☑ *Уайбру Хью*. Православная литургия. Развитие евхаристического богослужения византийского обряда. 3-е издание, исправленное и дополненное
- ☑ *Уильямс Роуэн*. О христианском богословии
- ☑ *Уэйнрайт Джеффри*. Для нашего спасения. Два взгляда на миссию Христа
- ☑ *Хабермас Юрген, Ратцингер Йозеф (Бenedикт XVI)*. Диалектика секуляризации. О разуме и религии
- ☑ *Харт Дэвид Б.* Красота бесконечного: эстетика христианской веры
- ☑ *Хаутенен Антон*. Бог: открытый вопрос. Богословские перспективы современной культуры
- ☑ *Хаффнер Пол*. Тайна Таинств.
- ☑ *Хейз Майкл и Джирон Лайм, ред.* Современное католическое богословие. Хрестоматия
- ☑ *Шефлер Рихард*. Краткая грамматика молитвы
- ☑ *Шнайдер Теодор*. Во что мы верим. Изложение Апостольского символа веры
- ☑ *Языкова Ирина*. Со-творение образа. Богословие иконы

Серия «История церкви»

- ☑ Библия в духовной жизни, истории и культуре России и православного славянского мира. К 500-летию Геннадиевской Библии
- ☑ *Брендле Рудольф*. Иоанн Златоуст: проповедник, епископ, мученик. 2-е издание
- ☑ *Брент Ален*. Игнатий Антиохийский. Епископ-мученик и происхождение епископата
- ☑ *Брольо Франческо Марджотта, Мирабелли Чезаре, Онида Франческо*. Религии и юридические системы. Введение в сравнительное церковное право
- ☑ *Васильева О. Ю., сост.* Русская православная церковь и коммунистическое государство 1917–1941. Документы и фотоматериалы
- ☑ *Занемонец Александр*. Геннадий Схоларий. Патриарх Константинопольский (1454–1456)
- ☑ История II Ватиканского собора. В 5 томах. *Под общей ред. Джузеппе Альбериги, Алексея Бодрова и Андрея Зубова*
 - Том I. Навстречу новой эре в истории католичества
 - Том II. Формирование соборного сознания
 - Том III. Сформировавшийся собор
 - Том IV. Соборная церковь
 - Том V. Собор и поворотный момент в истории Церкви
- ☑ *Мудьюгин, архиепископ Михаил*. Русская православная церковность. Вторая половина XX века

- ☑ *Поспеловский Дмитрий*. Православная церковь в истории Руси, России и СССР. Учебное пособие
- ☑ *Поспеловский Дмитрий*. Тоталитаризм и вероисповедание. Учебное пособие
- ☑ *Суттнер Эрнст*. Христианство Востока и Запада. В поисках зримого проявления единства

Серия «Современная апологетика»

- ☑ *Крифт Питер*. Трактаты. Небеса, по которым мы так тоскуем. Три толкования жизни.
- ☑ *Трауберг Наталья*. О книге «Экуменический джихад». 2-е издание
- ☑ *Нувен Генри*. Возвращение блудного сына. 2-е издание
- ☑ *Нувен Генри*. Дорога в Эммаус. Размышления о евхаристической жизни
- ☑ *Нувен Генри*. Жизнь Возлюбленного. Духовная жизнь в секулярном мире

Серия «Диалог»

- ☑ 400 лет Брестской церковной унии (1596–1996). Критическая переоценка. Сборник материалов международного симпозиума. Голландия, 1996
- ☑ *Армур Роллин*. Ислам и христианство. Непростая история
- ☑ *Бодров Алексей, сост.* Учение о спасении в разных христианских конфессиях. 2-е издание
- ☑ *Ваайман Кейс*. Духовность. Формы, принципы, подходы. В 2 томах.
- ☑ *Доре Жозеф, архиепископ, ред.* Христианство, иудаизм и ислам. Верность и открытость
- ☑ *Журавский Алексей, ред.* Ислам и христианство: на пути к диалогу. К 40-летию принятия декларации *Nostra aetate*
- ☑ *Журавский Алексей, сост.* Христиане и мусульмане: проблемы диалога. Хрестоматия
- ☑ *Иоанн Павел II, Каспер Вальтер, Зизиулас Иоанн, Уэнрайт Джефффри, Любич Кьяра и др.* В поисках христианского единства
- ☑ *Кадоваки Какичи*. Дзэн и Библия
- ☑ *Каспер Вальтер*. Да будут все едино. Призывы к единству сегодня
- ☑ *Каспер Вальтер*. Руководство по духовному экуменизму
- ☑ *Каспер Вальтер, ред.* Петрово служение. Диалог католиков и православных
- ☑ *Киннемон Майкл, Коут Брайан, сост.* Экуменическое движение. Антология ключевых текстов
- ☑ *Кленицкий Леон и Вайгодер Джефффри, ред.* Иудейско-христианский диалог. Словарь-справочник
- ☑ Крепление и общение. Сборник материалов коллоквиума в Крестовоздвиженском монастыре, Шветонь, Бельгия, 1998
- ☑ *Луис Бернард*. Ислам и Запад
- ☑ *Луц Ульрих и Михаэльс Аксель*. Иисус или Будда. Жизнь и учение в сравнении
- ☑ *Ньюзнер Джекоб, сост.* Смерть и жизнь после смерти в мировых религиях. 2-е издание
- ☑ Поиски единства. Проблемы религиозного диалога в прошлом и настоящем. Примирение. Сборник материалов коллоквиума в Крестовоздвиженском монастыре, Шветонь, Бельгия, 1995
- ☑ *Ратцингер Йозеф (Бенедикт XVI)*. Вера – истина – толерантность. Христианство и мировые религии
- ☑ *Ратцингер Йозеф (Бенедикт XVI)*. Многообразие религий и единый завет

- Сааринен Ристо*. Вера и святость. Лютеранско-православный диалог 1959–2002
- Соборность. Статьи из журнала англикано-православного Содружества св. Албания и преп. Сергия (Оксфорда)
- Талалай Михаил и Ирина Языкова, ред.* Андрей Первозванный – апостол для Запада и Востока. Сборник, посвященный 800-летию перенесения мощей в Амальфи (Италия)
- Тамборра Анджело*. Католическая церковь и русское православие. Два века противостояния и диалога
- Фрай Хелен, сост.* Христианско-иудейский диалог. Хрестоматия. 2-е издание
- Что объединяет? Что разделяет? Основы экуменических знаний
- Шайо Кристин, сост.* Богословский диалог между Православной церковью и Восточными православными церквями. Хрестоматия
- Шнирельман Виктор*. Русское родноверие. Неоязычество и национализм в современной России
- Эко Умберто и Мартини кардинал*. Диалог о вере и неверии. 3-е издание
- Юдин Алексей, сост.* Православие и католичество. От конфронтации к диалогу. Хрестоматия. 2-е издание, дополненное. Предисловие кардинала Вальтера Каспера
- Ястребов Глеб*. Введение в иудаизм. Учебное пособие

Серия «Богословие и наука»

- Барбур Иен*. Религия и наука. История и современность
- Барбур Иен*. Этика в век технологии
- Брук Джон Хедли*. Наука и религия. Историческая перспектива
- Вишлек Станислав*. Рациональность веры
- Гриб Андрей, ред.* Научное и богословское осмысление предельных вопросов: космология, творение, эсхатология
- Гутнер Григорий, ред.* Ответственность религии и науки. Использование современных технологий, сохранение окружающей среды, биоэтика
- Дэвис Пол*. Проект вселенной. Новые открытия творческой способности природы к самоорганизации
- Еротич Владета*. Психологическое и религиозное бытие человека. 2-е издание
- Клеман Оливье*. Смысл Земли
- Крэйг Уильям Лэйн и Морленд Дж. П., ред.* Новое естественное богословие
- Кюнз Ганс*. Начало всех вещей. Естествознание и религия
- Мерфи Нэнси и Эллис Джордж*. О нравственной природе вселенной. Богословие, космология и этика
- Мольтман Юрген*. Наука и мудрость. К диалогу естественных наук и богословия
- Мюррей Майкл, Рей Майкл*. Введение в философию религии
- Нестерук Алексей*. Логос и космос. Богословие, наука и православное предание
- Пикок Артур*. Богословие в век науки. Модели бытия и становления в богословии и науке
- Пикок Артур*. Эволюция: тайный друг веры?
- Полкинхорн Джон*. Вера глазами физика
- Полкинхорн Джон*. Наука и богословие. Введение
- Порус Владимир, ред.* Наука и богословие. Антропологическая перспектива
- Порус Владимир, ред.* Научные и богословские эпистемологические парадигмы
- Пэттисон Джордж*. Размышления о Боге в век технологий
- Сгречча Элио, Тамбоне Виктор*. Биоэтика. Учебник

- Суинберн Ричард*. Есть ли Бог?
- Тайсен Герд*. Библейская вера в эволюционной перспективе
- Торранс Томас*. Пространство, время и воплощение
- Хеллер Михаил*. Творческий конфликт. О проблемах взаимодействия научного и религиозного мировоззрения
- Хот Джон*. Бог после Дарвина. Богословие эволюции
- Хайстин Венцель ван*. Один в мире. Уникальность человека в науке и богословии
- Эллис Джордж, ред.*. Вселенная в далеком будущем. Эсхатология в космической перспективе

Серия «Читая Библию»

- Браун Рэймонд*. Беседы с евангелистом Иоанном. Чтобы вы имели жизнь
- Браун Рэймонд*. Читая Евангелия с церковью. От Рождества до Пасхи
- Бытие. Перевод Международного библейского общества
- Доул Стивен*. Беседы с евангелистом Марком. Школа ученичества
- Драммонд Генри*. Евангельские проповеди. 2-е издание
- Заннони Артур*. Иисус в Евангелиях. Учитель. Пророк. Друг. Мессия
- Люберинг Кэрл*. Беседы с Иовом и Юлианой. Веруя в то, что все будет хорошо
- Макбрайд Альфред*. Образы Иисуса. Десять граней личности Христа
- Морно Роберт*. Беседы с Клайвом Льюисом. Настигнут радостью
- Падовано Энтони*. Беседы с Томасом Мертоном. Как стать самим собой
- Рейд Э. Барбара*. Беседы с евангелистом Лукой. Шаг за шагом к Слову Божьему
- Рор Ричард, Мартос Джозеф*. Великие темы Писания. Ветхий Завет
- Рор Ричард, Мартос Джозеф*. Великие темы Писания. Новый Завет
- Свиридов Иван*. Начала. Опыт прочтения четвертого Евангелия
- Скотт Макрина*. Перечитывая библейские истории. Открой свою историю в Ветхом Завете
- Уиллиг Джим, Банди Тэмми*. Беседы с апостолом Петром. Путь от греха к святости
- Хопп Дж. Лесли*. Беседы с евангелистом Матфеем. Превосходя закон

ПОПУЛЯРНЫЙ КОММЕНТАРИЙ

- Райт Н. Т.* Лука. Евангелие.
- Райт Н. Т.* Матфей. Евангелие.
- Райт Н. Т.* Марк. Евангелие.
- Райт Н. Т.* Иоанн. Евангелие.
- Райт Н. Т.* Деяния Апостолов.
- Райт Н. Т.* Павел. Послание к Галатам и Фессалоникийцам.
- Райт Н. Т.* Павел. Послание к Римлянам.
- Райт Н. Т.* Павел. Послания к Коринфянам.
- Райт Н. Т.* Павел. Послания из тюрьмы: к Ефессянам, Филиппийцам, Колоссянам и Филимону.
- Райт Н. Т.* Павел. Пастырские послания. Первое и Второе послания к Тимофею и Послание к Титу.
- Райт Н. Т.* Послание к Евреям.
- Райт Н. Т.* Откровение.
- Райт Н. Т.* Ранние христианские письма. Иаков, Петр, Иоанн и Иуда.

Серия «Религиозные мыслители»

- ☑ *Жиран Рене. Достоевский: от двойственности к единству*
- ☑ *Керкегор Серен. Несчастнейший. Сборник сочинений. 4-е издание*
- ☑ *Кларк Р. А. Стивен. Перевернутое время: Г. К. Честертон и научная фантастика*
- ☑ *Колдекот Стрэтфорд. Тайное пламя. Духовные взгляды Толкина*
- ☑ *Порус Владимир, ред. Н. А. Бердяев и единство европейского духа*
- ☑ *Порус Владимир, ред. Идеиное наследие С. Л. Франка в контексте современной культуры*
- ☑ *Порус Владимир, ред. На пути к синтетическому единству европейской культуры. Философско-богословское наследие П. А. Флоренского и современность*
- ☑ *Порус Владимир, ред. Россия и вселенская церковь. В. С. Соловьев и проблема религиозного и культурного единения человечества*
- ☑ *Порус Владимир, ред. Русское богословие в европейском контексте: С. Н. Булгаков и западная религиозно-философская мысль*
- ☑ *Порус Владимир, ред. Софиология*
- ☑ *Розениток-Хюсси Ойген. Великие революции. Автобиография западного человека*

Другие серии

Богословские исследования,
Историко-богословский комментарий к Новому Завету,
Услышать Человека

См. полный каталог и интернет-магазин на
www.standrews.ru

ГДЕ КУПИТЬ КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА ББИ

Опт, мелкий опт, книжный клуб ББИ

«ИЗДАТЕЛЬСТВО ББИ» (Москва), ул. Иерусалимская, д.3 (м. «Пролетарская»)
(10–17, перерыв 13–14, вых.: сб, воскр.)
Тел. (495) 670-22-00, 670-76-44,
E-mail: sales@standrews.ru
www.standrews.ru

Полный ассортимент изданий ББИ всегда представлен в книжном магазине
«ФИЛАДЕЛЬФИЯ» (Москва), Волгоградский проспект, д.17, стр.1, 2 этаж
(ст. метро «Волгоградский проспект»), Тел. (495) 676-49-83;
(пн.–сб. с 10–19, без перерыва)

Интернет-магазины (курьерская доставка по Москве)

«ЮРАЙТ» www.urait-book.ru
«LBRO ROOM» www.libroroom.ru

В Москве

«ФАЛАНСТЕР», Малый Гнездниковский переулок, д. 12/27, Тел. (495) 749-57-21
«ФИЛАДЕЛЬФИЯ», Волгоградский проспект, д.17, стр.1, Тел. (495) 676-4983
«ПАОЛИНЕ», ул. Большая Никитская, д. 26, Тел. (495) 291-65-15
«PRIMUS VERSUS», ул. Покровка, д. 27, Тел. (495) 223-58-20
«ЦИОЛКОВСКИЙ», Новая площадь, д.3/4 (здание политехнического музея),
подъезд 7, Тел. (495) 628-64-42
«РОССИЙСКОЕ БИБЛЕЙСКОЕ ОБЩЕСТВО», ул. Валовая, д. 8, стр. 1, Тел. (495) 940-55-90

В Санкт-Петербурге

«СЛОВО», ул. Малая Конюшенная, д.9, Тел. (812) 571-20-75
«ХРИСТИАНСКАЯ КНИГА», ул. Лебедева, д.31, Тел. (812) 542-70-05
«ПОРЯДОК СЛОВ», Набережная р. Фонтанки, д. 15, (здание РХГА), Тел. (812) 310-50-36

В других городах России

«ГАРМОНИЯ» (Краснодар), ул. Красная, д. 68, Тел. (8612) 53-31-05
«ПИОТРОВСКИЙ» (Пермь), ул. Луначарского, 51а. Тел. 243-03-51
«ПОСОХ» (Новосибирск), ул. Каменская, д. 60, Тел. (923) 248-36-10

В Украине

«АРХЕ» (Киев), Тел. (063) 134-18-93, www.arhe.com.ua
«QUO VADIS» (Киев), www.quo-vadis.com.ua
«ДУХ І ЛІТЕРА» (Киев), «Киево-Могилянская Академия»,
ул. Волошская, д. 8/5, кор. 5, ком. 209-211, Тел. (044) 425-60-20
«ХРИСТИАНСКАЯ КНИГА» (Одесса), ул. Екатерининская, д. 87/16,
Тел. (048) 719-44-72, 725-75-24 www.kniga.org.ua

В Беларуси

«ДУХОВНАЯ КНИГА» (Минск), ул. Максима Богдановича, д. 2, Тел. (517) 293-17-53

Подписано в печать 20.12.2012.
Формат 84x108/32. Усл. печ. листов 9,24.
Тираж 1000 экз. Заказ № К-9937.
Отпечатано в ГУП ЧР «ИПК "Чувашия"
Мининформполитики Чувашии,
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13.