

Особенно важен последний сон Раскольникова, где люди считали себя «неколебимыми в истине» и во имя этой «истины» убивали друг друга до тех пор, пока на Земле не осталось всего лишь несколько живых существ. Сон этот пророчески показывает важность *верного понимания совести* в современном мире, где государства имеют атомное оружие. Не случайно в конце романа Раскольников размышляет о Соне: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...» (6, 422). Незадолго до смерти в записной тетради Достоевского появляются слова: «Инквизитор уж тем одним безнравственен, что в сердце его, в совести его могла ужиться идея о необходимости сожигать людей» (27, 56).

В. Э. ЛОДЗИНСКИЙ  
«ТАЙНА» СВИДРИГАЙЛОВА

(Одна из «поворотных вех» в работе Достоевского над романом «Преступление и наказание»)

Сколь глубоки в природе человека и в наслоениях его культурного сознания тайники душевного «подполья», возможен ли выход из него в «живую жизнь», к людям? И какими художественными средствами постичь эту бездну, как выразить тот отчаянный и страстный порыв, что зреет в ней?

До «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевский не сумел противопоставить отвлеченному сознанию своего «подпольного» героя и мечтателя равноценное и достойное «непосредственное сознание» себя и мира.<sup>1</sup> Ради раскрытия таких, в высшей степени романтических, характеров Достоевский-реалист вынужден был поступиться правдой «текущего» и «правдой действительной», наглядной и познаваемой действительностью в искусстве, и художественно разработать категорию «внешней правды», всегда таинственной и непостижимой, нарушающей обыденный и закономерный ход вещей, разрывающей пути социально-психологических мотиваций.<sup>2</sup>

В работе над «Преступлением и наказанием» путь к людям был найден: очищающая сила страдания. Залог восстановления был все тот же — униженная и подавленная абстрагирующей деятельностью ума человеческая природа; но теперь всего важнее было, чтобы голос этой природы обрел чистый тон, чтобы звучала в нем слеза не опосредованного рассудком раскаяния.

Художественное чутье не обмануло писателя. Достоевский сумел провести Раскольникова предвзазначенным путем и убедить последующих толкователей, что непримиримое противоречие между

<sup>1</sup> Выделения в тексте, принадлежащие автору статьи, даны разрядкой, выделения, принадлежащие цитируемым авторам, — курсивом.

<sup>2</sup> Подробнее эта мысль развита мною в статье «У истоков „фаустического реализма“» (в сб.: Факт и художественный образ. Иваново, 1989). Романтизм Достоевского — тема не новая в достоевковедении. «Скрытые» в художественной манере и (особенно) в замыслах писателя традиции романтизма в настоящее время наиболее убедительно выявляют А. В. Чичерин и Р. Г. Назиров.

на натурой и умозрительной теорией стало спасительным для мечтателя-убийцы.

Однако тут же возникало искушение: а так ли необходимо страдание? Если «подпольное» существование столь очевидно непримиримо с потребностями человеческой природы, с нравственными истоками личности, не возможен ли какой-то иной, помимо самоотречения, навстречу себе и людям «еще шаг отсюда»? К этому времени Достоевский «упрости» и углубил тип «подпольного» мечтательства национальными традициями юродства и приживальческого паясничества. Раскренощенное «подпольное» сознание, потеряв опоры в сфере современных представлений, доискивалось опор в позабытых глубинах культурного (и докультурного) прошлого; человек — существо общественное, утрачивая место в современном социуме, — постигал в своей душе прасоциальное и досоциальное ее состояние. Но и в начале начал — человеческой природе — не было однозначной истины.

Роман убедил: нет, нет и нет; а логически — Достоевский обосновал эту мысль позднее, в черновом предисловии к «Подростку»: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» (16, 329).

Удивительным образом заканчивает Достоевский безупречно логичный, ясный и всесторонне продуманный очерк «подпольного» сознания. Что означает это итоговое — «т а й н а»? Не то ли, что парадоксы ума на поверку оказываются более постижимы, нежели загадки самой человеческой природы и движимого ею подсознания? Процесс невероятно таинственный. И вот что примечательно: нравственное в этом процессе уже озарено светом человеческой мысли (не случайно так разумно и ясно «прочитываются» в итоге метания Раскольникова); но как еще тяжел и густ мрак, объемлющий несправедную душу!

В общей же перспективе получалось, что чем шире раздвигал Достоевский-реалист горизонты бытописания и социального исследования, чем заботливее при этом (но не сокрушая «подпольного «Я») растил на почве живой жизни здоровое зерно «человека в человеке», тем настойчивее обживало новые сферы «подпольное» сознание, на каждом уровне человеческих связей находя свои неосознанные, первозданные, подавленные «текущей жизнью» т а й н ы . . .

Весь этот комплекс тайн и составил своего рода философскую и художественную «бездну», психологическую «преисподнюю» романного мира «Преступления и наказания».

Мир постигается мыслью, мысль заключена в слове, гармония слова и предмета создает видимость и определенность бытия, оформляет миропорядок, придает ему законченность и целесообразность.

В художественном мире романа эта определенность и определяемость бытия шатка и далеко не безусловна; и бродит в мире какое-то подспудное, невысказанное слово, то там то здесь мерцает какое-то иное, неосознанное отношение человека к миру, которому истинное слово не найдено. Мир предстает как бы в поиске истинного слова — но не того «нового слова», которое бы выразило новые реалии жизни; нет: слово, которое еще не обречено миром, отнюдь не ново, поскольку не конструктивно, оно и не способно утвердить новые реалии, потому что исполнено первобытной вражды и злобы, да и не нужно жизни. И точно так же встречающее, противоборствующее ему слово исполнено надрывающей человеческую природу любви. Это невысказанное и неявленное самоощущение мира, в сущности, и не может быть высказано — ему от века не найдено слова, ибо должно оно быть поистине неисчерпаемо: одно — безмерно свято, другое — бесконечно преступно. . . Потому его, собственно, и нет; но его отсутствие томит, раздражает, мешает ощущению полноты бытия — и мир ищет его.

Можно найти много разных слов для определения Раскольникова; они и сказаны автором, образ явлен всесторонне и глубоко, но вот прозвучало откуда-то сбоку враждебное и зловещее: «Эй ты, немецкий шляпник!» — и в мире, окружающем Раскольникова, и в самом Раскольникове вдруг обнаружилось что-то невнятное еще и непроговоренное, и прослышалось — одновременно (ибо кто как услышит) — чувство глубоко преступное и чувство безмерно жалостное. . .

Такого же слова, и чаще — слова вражды и гнева, ищет и мятущаяся душа Раскольникова. Случай на К—ом бульваре. Подвыпившая, почти потерявшая соображение девушка, пережившая, должно быть, нечто страшное, — и какой-то похотливый господин, увивающийся неподалеку в расчете на легкую добычу. Нравственное чувство Раскольникова возмущено.

«— Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо? — крикнул он, сжимая кулаки и смеясь своими запенившимися от злобы губами» (6, 40).

Романная «преисподняя» облеклась еще одним словом. На этот момент Свидригайлов мало известен нам, и лишь позднее узнаем мы, что в этом слове оправдывается. . . Но было в замысле Достоевского и осталось под спудом, неведомым читателю такое слово о Свидригайлове, что запечатлелся этот образ в романе какой-то бесконечной, томящей душу и вряд ли выразимой даже и через это слово тайной. Каким было это слово и что нового объясняет оно? Обратимся к черновикам романа.

Но прежде — одно предварительное замечание. В мою задачу не входит полемика с уже существующими концепциями образа Свидригайлова; наметить еще один путь осмысления этого образа, подсказанный самим писателем, — вот цель настоящей работы.

«Бес мрачный» — Свидригайлов появляется лишь в последней, третьей, редакции романа; собственно, с его появлением и перехо-

дом Сони из категории «отверженных» в категорию «прекрасных обманутых», близкую к авторскому идеалу, вторая, пространная, редакция преимущественно «социального» романа сменяется знакомой нам третьей редакцией, где доминирует теперь философское начало.<sup>3</sup>

Преображение романа, как всегда, начиналось с «поэмы» — вдохновенного замысла будущей картины. Писатель вновь обрел в душе поэтический восторг романтика, сопрягавшего несопоставимое, разрушавшего постылый детерминизм и вдруг открывшего в девушке-проститутке целомудренную грешницу, спасительницу его героя.

Тут уже «демон» был необходим. «Положительно прекрасной» исповеднице Раскольникова должен был противостать настолько же совершенный во зле искуситель. Сам Раскольников не может быть «достойным» оппонентом Сони: ему постоянно будет «мешать» его неизжитая человечность. Достоевский очень скоро лишний раз убедился в этом.

В самом начале третьей тетради, которую Достоевский вел уже параллельно публикации первых глав романа, на третьей-четвертой страницах этой тетради, Достоевский формулирует «идею романа», составляя ее из двух взаимоисключающих воззрений на мир. Первое — «православное воззрение»: «Нет счастья в комфорте, попускается счастье страданием. Таков закон пашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом, — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» (7, 154—155). Эту не книжную правду, вынесенную им из Мертвого дома сибирской каторги, в романе о преступлении и наказании Достоевский доверил целомудренной грешнице Соне.

«Кабинетный» теоретик Раскольников, вымечтавший себя и свое предназначение, заключал в себе идею прямо противоположную: «В его образе выражается в романе мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к этому обществу. Его идея: взять во власть это общество». Далее следовало: «чтобы делать ему добро» (7, 155).

Последнюю мысль Достоевский зачеркнул. Она не противоречила «православному воззрению», но она была в характере его героя и допускала сосуществование в душе Раскольникова не изжитого, почти младенчески чистого нравственного чувства. А значит, для углубления философской проблематики романа и психологического напряжения романного действия нужен был еще один характер, порочность которого могла бы корениться столь же глубоко, как и нравственное чувство человека, — в самой натуре.

Достоевский начал его поиски.

Кандидатов было двое, уже задействованных в начале романа: Дунечкин жених Петр Петрович Лужин и Дунечкин преследова-

<sup>3</sup> Еще одна важная перемена, которой мы здесь не касаемся, — это переход Достоевского с повествования от лица главного героя к повествованию «от себя».

тель-соблазнитель Аркадий Иванович Свидригайлов.<sup>4</sup> Пробу на романного «гения зла» прошли оба. Свидригайлов вступил в роль «поэта порока», Лужин — остался Лужиным.

Попытка сформировать вокруг него мир зла в романе, должно быть, основывалась на его большом сюжетном «удельном весе» и его разветвленной «интриге», идущей за ним из второй редакции романа. Сам будущий Свидригайлов ходил у него в прислужниках. Лужин собирал в своих руках лилии Дунечки, ее брата и Сони.

В наиболее разработанной версии именно он с целью шантажа узнает тайну убийцы — «всю историю» совершенного преступления (7, 136). Это — еще вторая редакция. Тогда же, в отвергнутых планах, он «ожесточается против Сони» и «оскорбляет Сою на улице с Лебезятниковым» — потому, что «он влюбляется в Сою ужасно (натура)» (там же). Наконец — и это последний взлет Лужина перед окончательным падением — Достоевский находит «в его скуности нечто из пушкинского Скупого барона» (7, 159; характеристика в начале третьей тетради).

Но времена «скупых рыцарей» прошли, в дельцах середины XIX столетия уже не осталось ничего мистически «высокого и прекрасного», — Достоевский понял, что обманулся.

Он зачеркнул первоначальный план лужинского характера. Лужин получил «новую жизнь» буржуазного дельца, так и не успев заявить о своем предполагавшемся величии; собственно, это был уже другой человек. Человек, который «поклонился деньгам, ибо все погибает, а деньги не погибнут», — не может обладать подлинной «натурой»; Лужин уступает свое место Свидригайлову: теперь наиболее романтической фигурой, подчиняющей себе неправедный мир, становится Свидригайлов.

Он обладал самым важным для этого качеством — внутренней независимостью. Он не поклонился ни деньгам, ни общественному мнению. Каждый его поступок — словно издевательство над стандартной логикой людской молвы: вы думаете обо мне, что я хороший? — напрасно, я дурен; как, вы посчитали, что я дурен? — так нет же: я — хорош. При этом его совершенно не заботит, хочет ли общество видеть его дурным или хорошим. И всегда, в любой момент, он готов выйти из игры.

Тут имеет смысл остановиться. Мои рассуждения уже выходят за пределы упоминания о Свидригайлове, и тем не менее, строго поразмыслив, все то же самое можно было бы сказать о нем и на основании одного лишь письма Пульхерии Александровны. И это очень важно. Важно отметить саму готовность персонажа, знакомого нам пока только «заочно», стать главной фигурой мира зла в романе и одной из сокровеннейших его «тайн». Действительно: как ни пытается Пульхерия Александровна объяснить развратного помещика, сначала опозорившего Дунечку, а потом вдруг обратившего

<sup>4</sup> К моменту окончательного распределения ролей между Лужиным и Свидригайловым оба они уже были представлены Достоевским в письме Пульхерии Александровны (в 1-й части романа), а также описан визит Лужина к Раскольникову (по первоначальному делению — также в составе 1-й части).

весь позор на себя, она демонстрирует нам в данном случае лишь свое недомыслие. (Для сравнения замечу, что, взявшись представить Лужина как человека-загадку, понятного не сразу, она с первых же строк о нем обнаруживает полное его понимание.)

Жесткая фактура буржуазного дельца «подминает» Лужина, но вот «подпольная» «фактура» Свидригайлова сохраняет все возможности для дальнейшего его «роста». Именно так: в своенравном, «готически»-таинственном помещике угадывалась скорбная душа человека, не вынесшего мрака «подполья» и сделавшего «еще шаг отсюда». Омертвевшего всем своим нутром и потому принявшего, чтобы жить — ярко, бурно, во всю полноту дыхания, но без разлома «подпольного» «Я», предельно простую философию жизни: «Нет ничего святого». Но не было б вовсе святого — не было б и тайны; не было бы сознания лучшего, даже при невозможности его достижения, — и был бы «просто» потребляюще-выделяющий организм, «кусочек мяса с желудком и зубами».

Но именно таким был первоначальный замысел Достоевского. Герой, воплощающий в романе крайнюю точку зла, сладострастным эхом отзывающийся на все дурное в теории мечтателя-убийцы и первым догадывающийся о его преступлении («А признайтесь, это вы сделали», 7, 93), был задуман Достоевским без претензий на какую-либо «духовность». Достоевский назвал его — Аристов.

Этот период истории образа хорошо изучен исследователями Достоевского (см.: 7, 315, Примечания). Аристов появился в подготовительных материалах еще к первой редакции романа — тогда, когда была лишь исповедь преступника, «история одного преступления», и только зарождалась философская антитеза первого великого романа — преступление и наказание. Не было ни искусителя, ни спасительницы у главного героя, теоретика-убийцы. Была семья, была возлюбленная — Сяся, был друг — Разумихин, и был тот неправедный мир, который подвиг «кабинетного» мечтателя на преступление и который растоптал семью «пьяненького» чиновника.

В такой образной структуре задуманной повести, а потом и романа, Аристову была отведена скромная роль самого неприглядного типа этого неправедного мира. С фамилией этой у Достоевского по ассоциации был связан целый ряд негативных качеств: в первую очередь, животное сладострастие, полнейшая беспринципность и крайний эгоизм. Именно такими качествами обладал реальный Аристов, каторжанин, выведенный Достоевским в «Записках из Мертвого дома» под сокращенной фамилией А—в. Вот что писал о нем герой-рассказчик: «Это был самый отвратительный пример, до чего может опуститься и исподлиться человек и до какой степени может убить в себе всякое нравственное чувство, без труда и без раскаяния. (...) На мои глаза, во все время моей осторожной жизни, А — в стал и был каким-то кусочком мяса, с зубами и с желудком и с неутолимой жаждой наигрубейших, самых зверских телесных наслаждений (на эти слова обратим особое внимание. — В. Л.), а за удовлетворение самого малейшего и прихотливейшего из этих наслаждений он спо-

собен был хладнокровнейшим образом убить, зарезать, словом, на всё, лишь бы спрятаны были концы в воду» (4, 62—63). Можно предполагать, что Аристов из черновых записей к первой и второй редакциям романа максимально близок к своему прототипу: он подл и жесток; он способен продать сестру все тому же «франту с К—го бульвара (крепко они связались в сознании Достоевского — будущий Свидригайлов и этот «франт»); от теории, измышленной будущим Наполеоном, он «в восторге»: «да уж и *пожить* хорошо, довольно». Положение его в обществе прочих хищников незавидное: «Лужин употребляет его» (7, 93).

В Аристове нет пока и намека ни на сложную внутреннюю жизнь Свидригайлова, ни на его внутреннюю независимость. Однако парадокс задуманного образа состоялся в том, что он, этот характер, оказался сложнее и таинственнее всех прочих — именно потому, что был примитивнее их: настолько (повторюсь) пугающе непостижима первозданная глубина досоциального в человеке и несоизмерима с накоплением его социального опыта. Нравственно здоровому сознанию свойственно отторгаться от этих стихий, побеждать их либо оправдывать; Аристову же (каким знал его Достоевский), напротив, недоставало осознания этого животного, первозданного хаоса. Литература до той поры смогла найти лишь один психологически убедительный путь сознания в эти глубины — разочарование и пресыщение, закономерным итогом которых становился романтический демонизм героев Байрона, героев Лермонтова. Собственный творческий опыт Достоевского вел примерно к тем же результатам: его «подпольный» человек обретал способность изучать мрачные тайники собственной души лишь в силу неприкаянности и разочарования. На этом пути Достоевский рисковал утрачить самое ценное качество задуманного персонажа — природную хватку, неиссякаемый аппетит его полуживотной натуры.

Этого Достоевский явно не желал. Но — счастливый случай руководил писателем при выборе фамилии для героя: Свидригайлов — так именовался фельетонный персонаж в одном из номеров журнала «Искра» 1861 г., растланный и гадкий прислужник (см.: 7, 367—368, Примечания). Фамилия оказалась шире и задуманного Достоевским, и представленного «Искрой» персонажа. Восходящая к литовскому имени (Свидригайло), каких немало запечатлелось в дремучих глубинах нашей истории — времен Великого княжества Литовского,<sup>5</sup> она создавала перспективу в те темные века, когда натура человеческая, почти не обузданная этикетом цивилизации, могла отдаться дурным страстям, не преступая социальных запретов, а стало быть, и не зная разочарования.

Оставалось решить последний вопрос: как помирить развитое личностное сознание с не знающей покоя присподней духа?.. Подготовленное всем ходом раздумий Достоевского открытие со-

<sup>5</sup> См. в «Истории государства Российского» П. М. Карамзина, т. V (о самом Свидригайле — «надменном», «встрепом», «неистовом», «гордом» и «малодушном» литовском князе — см. в гл. II, III).

вершилось, как и совершается большинство открытий, — «в д р у г».

Вскоре после определения «идеи романа», в начале третьей тетради, — там же, где проходит пробу на «романтического злодея» «скупого рыцаря» Лужин, — Достоевский помечает: «14 февраля (накануне)». И тут же: «Страстные и бурные порывы, клекотание и вверх и вниз; тяжело носить самого себя (натура сильная, неустойчивые, до ощущения сладострастия, порывы лжи (Иван Грозный)), много подлостей и темных дел, ребенок (NB умерщвлен), хотел застрелиться. Три дня репался». Запись идет порывисто, сумбурно, одной мыслью перебивая другую: «Измучил бедного, который от него зависел и которого он содержал». И тут же возвращение к прежней мысли, но — неожиданный поворот: «Вместо застрелиться — жениться». И новое развитие мысли: «Ревность. (Оттягал 100 000.) Клевета на жену. Выгнал или убил приживальщика». Доминанта характера: «Бес мрачный, от которого не может отвязаться». Логический вывод из доминанты: «Вдруг решимость изобличить себя, всю интригу; покаяние, смирение, уходит, делается великим подвижником, смирение, жажда претерпеть страдание. Себя предает. Ссылка. Подвижничество».

И тут же — открытие в характере «второго плана» (полная победа торжествующего «беса»): «„Гнусно подражать народу не хочу“. Все-таки нет смирения, борьба с гордостью» (7, 156—158).

В этой мощной и страстной, масштабной натуре лишь тенью маячит преступная «натура» Аристова. В подготовительные материалы к роману, в озаренную душу писателя властно проник необыкновенной силы и глубины характер, быть может, самый яркий из всех, до этого представленных Достоевским. Он поломал, перекроил запланированную методическую работу над романом («Характеристики» различных персонажей, уже заранее пронумерованные писателем, — таково было первоначальное назначение третьей тетради после определения «идеи романа»). Новый характер возник на страницах, отведенных Разумихину; развернулся на одной из тех, что предназначались «хозяйке Юлии Прохоровне» («2-й характер»); и наконец, «подавил», уничтожил Лужина, заставив отвергнуть наметившуюся было работу над «3-м характером» — Петра Петровича (см.: 7, 155—159). Каким же было новое, сильное впечатление, пережитое сердцем автора?

Указание на него есть в самой записи, и указание прямое — Иван Грозный. По счастью, Достоевский зафиксировал и время записи: «14 февраля (накануне)». Ночь? Возможно, что и ночь: Достоевский любил работать по ночам.

И опять вопрос, уже более точный: что же поразило Достоевского накануне 14 февраля?

В 1866 г. (к которому относится запись) в номере первом «Отечественных записок» была опубликована трагедия А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Это было открытие для Достоевского — не сама трагедия, а та возможность художественно-поэтически углубить и запечатлеть как величайшую тайну личности исходный

мотив романа; философию преступления и психологию преступления, — та возможность, которая открылась ему в образе Ивана Грозного. Пьеса Алексея Толстого была только толчком, отправным впечатлением; мысль Достоевского работала дальше, развивая «тему, план, стройное целое».

Характер его героя в приведенной записи максимально приближен к толстовскому: в первую очередь — сладострастные порывы лжи (не так ли издевается толстовский Грозный над боярами?); замечательна и амплитуда «бурных порывов» — вплоть до поворотного решения: «вместо застрелиться — жениться» (а толстовский Грозный новой женитьбой сменял схиму послушника); «клевета на жену» напоминает форму расправы Грозного Иоанна Четвертого с неугодными ему женами, также вспомнят Толстым; здесь же и решение сделаться подвижником. . .

Однако то, что вырисовывается теперь у Достоевского, — это и в самом деле больше Иван Грозный, нежели герой его романа. Но отказаться от мысли о Грозном писатель уже не мог. Достоевский не сортировал и не отбирал материал, не подчинился конкретным влияниям — он поистине жил уже сложившейся литературной традицией, питался созданными ею образами, сливая в своем сознании самые яркие их черты. Таков для Достоевского Христос, таким был и Грозный Иван IV, знакомый ему еще с детства: одной из любимых книг юного Достоевского (отметим: перечитанной в 60-е гг.) была «История государства Российского» Н. М. Карамзина.

Но Достоевский не оперся на Карамзина, как не оперся он и на Толстого.

В толстовском Иоанне, личности яркой, своеобразной, могучей порывом и страстью, Достоевскому должен был тем не менее быть замечен все тот же недостаток: и его отношение к жизни еще не было проникнуто глубоким ее осознанием — это было скорее артистическое фиглярство, сладострастное лицедейство, усугубленное большой совестью своевольника.

Для решения проблемы Достоевскому этого мало; он ставит значок «NB» — и разворачивает новую характеристику: «Страстные и бурные порывы. Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном». Эту мысль Достоевский подчеркнул. Заслуживает она и нашего особого внимания. Здесь, в этой подчеркнутой мысли, и есть тот узел противоречий, который Достоевскому предстояло распутать. Высокая культура мысли и чувства и необузданная стихия страстей — как согласовать их? Разочарование и пресыщение, «пущенные в ход Байроном», лишь на время достигали поставленной цели: преодолевая пределы дозволенного, сами же создавали предел воспринимаемого, гасили страсть. И Достоевский, принимая в байронизме аналитизм мышления, отказался от сопутствующего ему разочарования, выход был найден иной.

Продолжим наблюдения над второй характеристикой Свидригайлова, которая продолжает развиваться под знаком Ивана Грозного, но — теперь уже с «поправкой на байронизм».

«Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни нсутолимая. Многообразие наслаждений и *уголений*. Совершенное сознание и *анализ* каждого наслаждения, без боязни, что оно оттого ослабевает, потому что основано на потребности самой природы, телосложения. Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними грубые, но именно потому, что чрезмерная грубость соприкасается с утонченностью (отрубленная голова)» (7, 158). И далее следует характеристика *наслаждений* героя; но мы пока прервем вдохновенную мысль Достоевского.

Теперь отсутствие нравственной опоры в Свидригайлове возносится на философский уровень: в мире только одна мера всему — «сама натура» («нет ничего святого!»), и весь жизненный опыт есть всего лишь смена «наслаждений». . . Это уже совершенно иной «артистизм природы», не толстовский. Но и он уходит корнями в романтическую традицию образа Ивана Грозного.

Сравним: «Иоанн IV был — природа художественная, художественная в жизни. Образы являлись ему и увлекали его своею внешнею красотою; он художественно понимал добро, красоту его, понимал красоту раскаяния, красоту доблести, — и наконец, самые ужасы влекли его к себе своею страшною картинностью. . .».

Сходство несомненное. Это выдержка из статьи-рецензии Константина Аксакова «История России с древних времен. Соч. Сергея Соловьева. Т. VI». Статья была опубликована в журнале «Русская беседа» в 1856 г. и затем перепечатана в 1861-м, в первом томе собрания сочинений К. Аксакова.<sup>6</sup> Аналогии между текстами Достоевского и Аксакова настолько явственны, что сжатая характеристика Достоевского выглядит едва ли не конспектом нарисованного Аксаковым характера. Аксаков в данном случае писал не историческое исследование — он писал саму историю, говоря языком его статьи: изложение его ярко, образно, экспрессивно, — немудрено, что оно могло так поразить Достоевского.

Аксаков напомнил Достоевскому о возможности вдохновенно-изысканного зла: на место «жажды наигрубейших телесных наслаждений» Аристова (вспомним: эти слова мы отмечали особо) встает теперь жажда наслаждений «артистических до утонченности», парадоксальным образом вобравшая жажду наслаждений, исполненных «чрезмерной грубости». Объяснение же этого парадокса — в «артистической природе» героя, подобной «художественной природе» аксаковского Иоанна.

Поворот от толстовского Иоанна к аксаковскому наметился уже в заключительных строках первой характеристики: «Гнусно подражать народу не хочу». . . В смиренности героя Достоевский находит непомерную гордыню: он — много выше людской молвы и нравст-

венных заповедей; он — сам творец своей жизни, не знающий никаких образцов.

Сравним: «В Иоанне была такая художественная природа, не основанная на нравственном чувстве. Она влекла его от образа к образу, от картины к картине, — и эти картины любил он осуществлять себе в жизни. То представлялась ему площадь, полная присланных от всей Земли представителей, — и Царь, стоящий торжественно под осенением крестов на Лобном месте и говорящий речь народу. То представлялось ему торжественное собрание духовенства, и опять Царь посредине, предлагающий вопросы. То являлись ему, и тоже с художественной стороны, площадь, уставленная орудиями пытки, страшное проявление Царского гнева, гром, губящий народы. . . и вот — ужасы казней московских, ужасы Новгорода» (с. 48).

«Художник своей жизни» — определил когда-то Достоевский тип петербургского Мечтателя, и слово это вполне применимо к аксаковскому Иоанну. Разница лишь в том, что во власти этого «художника» еще и многие чужие жизни, соответственно меняются масштаб и фон «творческих полотен», равно как и способ воплощения замыслов.

Именно такой герой нужен был Достоевскому — безграничный в своей воле и. . . бессильный перед ним. «Тяжело носить самого себя», — записал Достоевский еще в первой характеристике, и эта черта, ставшая доминирующей в образе Свидригайлова, также шла скорее от аксаковского, нежели от толстовского Иоанна. Аксаков писал: «Стоит снять только узду с своей воли, и порча произойдет скоро. Нам кажется, что порча в Иоанне именно пошла быстро тогда, когда он избавился от своих советников, когда сбросил с себя нравственную узду стыда, когда значение Царя слилось в его понятии с произволом и когда этот произвол явил полное отсутствие воли в человеке: ибо отсутствие воли и необузданная воля — это все равно» (с. 49).

Вернемся, однако, ко второй характеристике и продолжим сравнение. Достоевский «конспектирует» Константина Аксакова.

«Ему захотелось, — писал Аксаков об Иване Грозном после пережитой юным царем болезни и сопровождавшей ее измены бояр, — полного произвола, не сдержанного *ничем*, никакими, следовательно и нравственными, узами. А человек, лишенный нравственного сдерживания, именно тогда наслаждается своим произволом, когда он делает вещи непопулярные, незаконные, неслыханные, невероятные. Нарушение всех законов Божеских и человеческих составляет потребность и наслаждение необузданного произвола» (с. 43).

У Достоевского: «Наслаждения уголовные нарушением всех законов» (7, 158).

Снова Аксаков: «Но понятия нравственные не пропали из сознания Иоанна, и это составляло его страшную муку, ибо при этом чувствовал он нравственное бессилие. Зверь, растерзавший многих в своей свирепости, не чувствует угрызания совести; но Иоанн был человек, — человек, дошедший до зверства, но помнящий, и помня-

<sup>6</sup> Автор выражает глубокую признательность своему научному руководителю Г. Г. Ермиловой, обратившей мое внимание на статью К. С. Аксакова. Статья цитируется по изданию: Рус. беседа. 1856. Кн. IV. Отд. «Критика». С. 1—54. Выше приведена цитата со с. 47; далее ссылки в тексте с указанием страниц.

ший бессильно, что он человек. Он вдруг кидался, за помощью, к обрядам Церкви, жил, как игумен, молился, изнурял себя, клал поклоны, но сила молитвы была потеряна» (с. 43—44).

Черновая запись Достоевского: «Наслаждения покаянием, монастырем (страшным постом и молитвой). Наслаждения нищенские (прошением милостыни)» (7, 158).

В полном соответствии с представляемым характером Достоевский добавляет еще ряд «наслаждений»: «Наслаждения мистические (страхом ночью). (...) Наслаждения Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством. (...) Наслаждения образованием (учится для этого). Наслаждения добрыми делами» (там же).

По несмотря на возможность добрых дел, Достоевский уже открыл в Свидригайлове—Грозном своеобразный «полюс зла», крайнее выражение зла, которое хорошо (эстетически хорошо) уже тем, что носитель его — отнюдь не «кусочек мяса с желудком и зубами», не бессмысленное животное, не зверь, но в высшей степени человек разумный и через это — страдающий. Здесь все: и абсолют зла, и самоказнь.

Слово Константину Аксакову: «Одно чувство художественности, не утвержденное на строгом, на суровом нравственном чувстве, — ссть одна из величайших опасностей душе человека. (...) Такое состояние почти безнадежно. Ибо тот, кто не понимает добра и не чувствует его, может понять, почувствовать и преобразиться нравственно. Тот же, кто чувствует добро, но только художественно, кто наслаждается его благоуханием, а дело самое откидывает, — тот едва ли может исправиться» (с. 47).

По сути дела, Аксаков, как и Достоевский, был свидетелем рождения нового жизненного типа, лишь редкими своими «предтечами» запечатлевшего себя в истории. Через опыт прошлого, совокупляя его с опытом настоящим, романтик Константин Аксаков предостерегал будущее: «Здесь мы имеем не художественное чувство вообще, а одно художественное чувство, отвлеченное, без нравственных оснований, что встречается в жизни чаще, чем, может быть, думают. Тогда дело самое добра, если захотят его совершить, является лишь как картина, без своей истины и существенности» (с. 47—48).

Достоевский воспринял провидение Аксакова. Герой его, осененный теперь образами двух Грозных Иванов, разрастался и укреплялся во зле, приобретая черты романтического «гения зла» и сохраняя прочные связи с социальным типом «подпольного» мечтателя. Но главное — теперь в задуманном образе осуществилась тайна, ибо в самых пороках его угадывалось их отрицание, их «благоприобретенный» характер. Та внешняя оболочка, оболочка картинной доброты и справедливости, которую так блестяще изобразил в своем Грозном Константин Аксаков, не могла возникнуть из ничего. Естественнее предположить, что когда-то этой оболочке вполне соответствовало само содержание ныне погибшей в пороке природы.

Именно таким был взгляд на Ивана Грозного молодого Белинского, который в статье-рецензии 1836 г. «Русская история для первоначального чтения. Сочинения Николая Полевого. Часть третья» называл грозного царя «душой энергической, глубокой, гигантской», изначально исполненной, по мнению критика, добра и блага; но предрассудки того времени, но бездушное воспитание будущего царя убили в нем живое чувство добра. «Есть два рода людей с добрыми наклонностями, — писал Белинский, — люди обыкновенные и люди великие. Первые, сбившись с прямого пути, делают мелкими негодяями, слабодушниками; вторые — злодеями. И чем душа человека огромнее, чем она способнее к впечатлениям добра, тем глубже падает он в бездну преступления, тем больше закаляется во зле».<sup>7</sup>

Развивая свою мысль до логического предела, Белинский, наконец, прямо называет Иоанна Грозного «падшим ангелом» — разумеется, образно, но ведь образ-то как раз и больше впечатляет.

Мы не знаем, насколько хорошо был знаком Достоевский со статьей раннего Белинского, но что он знал ее — это несомненно. Эта статья, очень объемно процитированная, была подвергнута критике Ап. Григорьевым в 1861 г. в его критическом очерке «Белинский и отрицательный взгляд в литературе». Очерк был напечатан в четвертом номере журнала «Время». Кстати: критикуя исторический взгляд Белинского, Григорьев по поводу его психологической характеристики Ивана Грозного замечал: «В этом представлении много правды, по крайней мере оно, и одно оно, помогло разгадать сколько-нибудь эту психологическую загадку...».<sup>8</sup>

\* \* \*

Таким «падшим ангелом», хранящим память о своем падении, и вошел в образный мир романа Аркадий Иванович Свидригайлов. Вглядимся в его портрет; автор не раз подчеркивает странность его лица: и в самом деле — трудно представить себе тяжелый, неподвижный взгляд голубых глаз. А если отметить еще, что Свидригайлов был блеклый... Невольно напрашивается на ум агиографическая традиция лика праведника и святого — та самая традиция, о которой вспоминаем мы лишь по отношению к идеальным героям Достоевского. «Голубые глаза» Свидригайлова, тяжело глядящие из «маски» сумрачного лика, — это почти что символ «чистоты» эстетического взгляда на мир, обретающего себя во мраке забывшей этику души.

Но это уже иная история образа. Здесь кончается «дело поэта», когда мечтательно, когда стихийно, а подчас и вдумчиво-аналитически составлявшего образный мир грядущего романа, и в полном

<sup>7</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976. Т. I. С. 480.

<sup>8</sup> Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980. С. 253.

разгаре — «дело художника», напряженная и вдохновенная работа по согласованию «мечты» и «жизни», точнее — жизненного опыта, с присущими ему понятиями о детерминизме и причинно-следственных связях. Реалист одолевает романтика, но, даже и реалист, Достоевский выверяет правду «текущего» «высшей правдой», давая возможность осуществиться вполне — и в то же время остаться неразрешимой — романтической «т а й н е» Свидригайлова.

В. А. МИХНЮКЕВИЧ

## ДУХОВНЫЕ СТИХИ В СИСТЕМЕ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО

Многие черты поэтики Достоевского связаны с использованием архаичных, в том числе фольклорных, элементов. Их нельзя трактовать как досадные и бесполезные обломки, затрудняющие восприятие и понимание наследия писателя. Задача состоит в том, чтобы понять художественный смысл включения этих элементов в авторский текст. Здесь будет сделана попытка поделить некоторые наблюдения над художественным функционированием в произведениях Достоевского такого весьма специфического вида народного искусства, как духовные стихи. Известная ориентированность писателя на духовные стихи обнаруживается неоднократно на разных уровнях произведения (идейном, сюжетно-композиционном, образном, языковом, на уровне субъектно-объектных отношений).

О духовных стихах, представляющих собой одну из форм лиро-эпического песенного народного творчества, носящую религиозный характер, издавна существуют противоположные мнения — прежде всего относительно их отношения к подлинному народному творчеству. Так, публицист и этнограф революционно-демократического направления И. Г. Прыжов писал в начале 1860-х гг.: «... стихи калик, проникнутые книжным древнерусским духом, навевали на народ одну тоску, не принося ему ни нравственной энергии, ни какой-либо отрады в будущем. Поэтому в народе к каликам прислушивались одни нравственно больные, только одни совершенно разбитые сердца; здоровые же отвращались от них, гоняли их от себя».<sup>1</sup> Действительно, сюжеты и образы создатели духовных стихов черпали преимущественно из так называемых отреченных книг — не вошедших в церковный канон сочинений агиографического содержания (жития святых, неканонические евангелия и т. п.). «... тесно связанный с книжной литературой, стих является преимущественно религиозной, этической поэзией, популяризуя темы религиозной легенды (в широком смысле), выражая настроение, подъем его, чувство, пропущенное уже христианскими идеями».<sup>2</sup> В то же время у Пры-

<sup>1</sup> Прыжов И. Нищие на святой Руси: Материалы для истории общественного и народного быта в России. М., 1862. С. 44—45.

<sup>2</sup> Сперанский М. Русская устная словесность. М., 1917. С. 392. О книжном происхождении духовных стихов пишет Г. П. Федотов, см.: Федотов Г. П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М., 1991. С. 14.