

семьи от новых «мук духовных». Для Ивана же пути жизни не закрыты. Хотя врачи «не могли еще подать твердой надежды» на его выздоровление (15, 179), Алеша на это «очень надеется», а Митя уверен: «Слушай, брат Иван всех превзойдет. Ему жить, а не нам. Он выздоровеет» (15, 184).

В финале романа Иван и Митя равно, хоть и по-разному, оказываются в «точках кризиса», одинаково драматических и одинаково предполагающих сложные духовно-нравственные пути. Таким образом, роман делает открытым не только братское единение Алеши и мальчиков у илюшечкиного камня, но и незавершенность духовного движения его старших братьев. «Зерна», «падшие в землю» их душ, уже «умерли», поскольку «ненавидящими душу свою» Иван и Митя стали. А потому есть надежда на «много плода». Достоевский писал в «Дневнике писателя» за 1876 г.: «По-моему одно: осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина. (...) Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе самому над собой и мог бы проявиться наш гражданин» (25, 47). «Точки кризиса» Алеши, Мити и Ивана — это моменты, когда они «верно и разом» «осмысливают» (Иван) или «прочувствуют» (Алеша, Митя). Но каждому предстоит «выделаться» в человека. Алеше «непрерывная работа самому над собой» особого труда не представит, поскольку он «ранний человеколюбец» и «юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с неперемным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью» (14, 25). Пройдя искушение чудом, Алеша станет «твердым на всю жизнь бойцом», поняв, что «скорым» подвиг осуществления правды не будет. Мите и Ивану предстоит «неустанная дисциплина» «выделывания» в человека. Может быть, Митя потому и убежден, что «брат Иван всех превзойдет», что увидел во время суда мощное проявление «дисциплины» его над собою — то, к чему сам пока что «не готов».

Являясь составной частью символической типизации у Достоевского, символика хронотопа в наибольшей степени воплощает динамику духовного движения героев и заставляет по-новому осмыслить эволюцию их во времени.

Р. Н. ПОДДУБНАЯ

«КАКИЕ СНЫ ПРИСНЯТСЯ В СМЕРТНОМ СНЕ...?»

(Отражения поэзии Лермонтова в художественной прозе «Дневника писателя»)

Лермонтовские отражения у Достоевского при многообразии структурно-художественного воплощения носят чаще всего полемически переосмысляющий характер.¹ Однако художественная проза «Дневника писателя» открывает более сложный вариант сопряжений — по преимуществу типологических, порою тоже полемических, но неизменно развивающих идейно-художественный потенциал поэтического мира Лермонтова.

Начать их анализ можно с наиболее очевидного — с отражения в «Сне смешного человека» лермонтовского мотива «пророка», давшего поэтическую формулу «осмеянный пророк» в «Поэте» и вылившегося в трагическую коллизию в «Пророке».

Этот мотив вплетается у Достоевского не только в историю «детей солнца», утративших гармонию «золотого века», что неоднократно отмечалось в науке (25, 408), но и в финальную позицию героя рассказа, которому открылся «живой образ» «истины» и наполнил потенциального самоубийцу высокой жизненной целью: «Да, жизнь и — проповедь! О проповеди я порешил в ту же минуту и, уж конечно, на всю жизнь! Я иду проповедовать, я хочу проповедовать...» (25, 118).

Начавший провозглашать ближним, совсем как лермонтовский пророк, «любви и правды чистые ученья», герой Достоевского оказался так же смешон людям и осмеян ими: «О, все теперь смеются мне в глаза...»; «...Боже, какой смех они подняли мне в глаза и какое я им доставил веселье!»; «А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются» (25, 115, 118). Но трагическому одиночеству лермонтовского «осмеянного пророка», его вынужденному бегству-изгнанию противостоит решимость «смешного человека» Достоевского выполнить свою миссию: «О, я бодр, я свеж, я иду, иду, и хотя бы на тысячу лет» (25, 118).

В данном случае можно говорить о полемически развивающем реминисцировании. В. В. Тимофеева-Починковская вспоминает любопытный комментарий Достоевского к «Пророкам» Пушкина и Лермонтова: «... в лермонтовском „Пророке“ есть то, чего нет у Пуш-

¹ Ср., в частности: Гиголов М. Г. Лермонтовские мотивы в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 64—72.

кина. Желчи много у Лермонтова, — его пророк — с бичом и ядом. . . Там есть *они!*.² В «Сне смешного человека» тоже есть «они» — «современные русские прогрессисты и гнусные петербуржцы», осмеивающие проповедника-пророка и «дразнящие» его тем, что Истина была всего только сном, «бредом, галлюцинацией» (25, 109, 115, 118). Их скептические доводы звучат как чуть подновленный перифраз лермонтовского: «Глупец, хотел уверить нас, Что Бог гласит его устами». Но пророк Достоевского несет «им» вместо «бича и яда» — любовь: «. . . теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно милы»; «И вот с тех пор я и проповедую! Кроме того — люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. Почему это так — не знаю и не могу объяснить, но пусть так и будет» (25, 104, 118). То, чего не может объяснить «смешной человек», объясняет его создатель. «Всеведенье» пророков Лермонтова и Достоевского открыло им разные истины. Лермонтовскому — трагическую: «В сердцах людей читаю я Страницы злобы и порока». «Смешному человеку» — светлую и возрождающую: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (25, 118).

Однако «Сон смешного человека» завершает серию художественных произведений «Дневника» и служит катарсисом по отношению к развернутой в них трагической картине мира, где зло стало едва ли не нормальным состоянием людей. Беспощадное обличение этого мира, предавшего забвению или извратившего понятия добра, справедливости, красоты, а потому необходимо подвигающего мыслящую личность на бунт против несправедливого мироздания, порождает ряд переключек с философской лирикой Лермонтова, в частности с циклом «Ночи» и тяготеющими к нему стихотворениями. Из них Достоевскому могли быть известны «Ночь II» (Отеч. зап. 1859. № 11)³ и «Что толку жить! . . .» (Рус. слово. 1872. № 2). Впрочем, нельзя исключать знакомства Достоевского с неопубликованными стихотворениями поэта, поскольку именно на 70-е гг. приходится его общение с П. А. Висковатовым.⁴

² Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 174.

³ Достоевский знал наизусть и тонко анализировал стихотворение «Farewell», опубликованное вместе с «Ночью II» (см.: Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 171—172, 175).

⁴ При сложности и неопределенности этих отношений об их постоянстве в 70-е гг. свидетельствуют: общение П. А. Висковатова с близкими Достоевскому А. Н. Майковым, Н. Н. Страховым, Я. П. Половским и др. (см.: Фридендер Г. М. Висковатов и его книга о Лермонтове // Висковатов П. А. Михаил Юрьевич Лермонтов: Жизнь и творчество. М., 1987. С. 5—9); письмо Висковатова Достоевскому от 6 марта 1872 г. (см.: Лит. наследство. М., 1973. Т. 86. С. 420); публикация Достоевским в «Гражданине» в мае 1873 г. стихов Висковатова при ироническом отношении к их уровню (см.: Битюгова И. А. Достоевский — редактор стихотворений в «Гражданине» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1985. Т. 6. С. 247); факты из корреспонденций или впечатлений Висковатова о русско-турецкой войне в «Дневнике писателя» за 1876 г. (23, 398—399); наконец, письма Достоевского жене с пушкинских торжеств в Москве и особенно — письмо от 31 мая 1880 г. (30, 174), где характеристика личности Висковатова и отношений с ним рассчитана на хорошее знание его А. Г. Достоевской.

Исследователи Лермонтова считают эту группу стихотворений «и в тематическом, и в формальном плане стоящей особняком» в ранней лирике поэта, но очень важной для всей его «поэтической философии». ⁵ Но С. Семенова в недавней работе показала, насколько органично вписываются лермонтовские стихотворения в характерную для романтизма тему «последнего катаклизма» и насколько своеобразно ее решают. Сильнейше развитое у поэта чувство личности позволило ему «обнажить источник разрушительного зла в самом факте человеческой смертности и в мучительном его переживании», чреватом уничтожением мира.⁶ Здесь, видимо, и кроются истоки соприкосновения между ранней лирикой Лермонтова и поздней прозой Достоевского, который, по справедливому замечанию С. Семеновой, первым из прозаиков обратился к конфликту, всегда волновавшему поэзию, — «конфликту чувствующего, сознающего существа с природным порядком». ⁷ Как и у Лермонтова, в малой прозе Достоевского конфликт этот разворачивается разными гранями, что обуславливает разные по характеру переключки и сопряжения.

Так, стихотворение «Что толку жить! . . .» и фантастический рассказ «Бобок» сближает едкая ирония, парадоксальное переосмысление тайнства смерти и бессмертия души за счет не менее парадоксального столкновения бытия земного и «потустороннего».

Конец! Как звучно это слово,
Как много мало мыслей в нем;
Последний стон — и всё готово,
Без дальних справок — а потом?
Потом вас чинно в гроб положат,
И черви ваш скелет обгложат,
А там наследник в добрый час
Придавит монументом вас.
Простит вам каждую обиду
По доброте души своей,
Для пользы вашей (и церкви)
Отслужит, верно, панихиду,
Которой (я боюсь сказать)
Не суждено вам услышать.

«Цинично-балагурный» (С. Семенова) тон стихотворения, входящий к речам Гамлета на кладбище или им созвучный, предельно обнажает трагедию небытия личности, т. е. один из ответов на вопрос шекспировского героя, вынесенный в заглавие этой статьи. Фельетонист, которого Достоевский сделал автором «Бобка», как бы подхватывает этот тон и переполняет его саркастическими парадоксами: «Ходил развлекаться, попал на похороны. < . . . > Лет двадцать пять, я думаю, не бывал на кладбище; вот еще местечко! Во-первых, дух.

⁵ См.: Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 37—39; Федоров Л. В. Лермонтов и литература его времени. Л., 1967. С. 323—328; Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968. С. 373—377.

⁶ Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М., 1989. С. 41—60.

⁷ Там же. С. 143.

Мертвецов пятнадцать паехало. Покровы разных цен; даже было два катафалка: одному генералу и одной какой-то барыне. Много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости. Причту нельзя пожаловаться: доходы. Но дух, дух. Не желал бы быть здешним духовным лицом» (21, 43).⁸

Детали лермонтовского стихотворения, чреватые социальной сатирой, повторяются у Достоевского («Для пользы вашей (и церквей) Отслужит, верно, панихиду» — «Причту нельзя пожаловаться: доходы»; «...наследник в добрый час Придавит монументом вас. Простит вам каждую обиду По доброте души своей» — «...много и притворной скорби, а много и откровенной веселости») и разворачиваются в острейший гротеск в изображении «могильного» мира.

Возникающие здесь сопряжения носят, казалось бы, тоже полемически переосмысляющий характер. Дело не только в том, что в противовес могильному небытию у Лермонтова в «Бобке» предстает концунственный абсурд «могильного общества», члены которого цинично наслаждаются жизнью в «бесстыдной правде», которой не смели следовать «навсеху». Дело в том, что ряд эпизодов рассказа оставляет впечатление откровенного полемического контраста к лермонтовскому стихотворению. В частности, поэт рисовал ситуацию вполне обыденную, но парадоксально заостряющую мертвенность небытия:

Когда стеснится уж кладбище,
То ваше узкое жилище
Разроют смелою рукой...
И гроб поставят к вам другой.
И молча ляжет с вами рядом
Девушка нежная, одна,
Мила, покорна, хоть бледна;
Но ни дыханием, ни взглядом
Не возмутится ваш покой...

Этот фрагмент как будто подсказал Достоевскому ситуацию, наиболее остро обнажающую сладострастный безудерж «современных покойников»: «— Милый мальчик, милый радостный мальчик, как я тебя люблю! — восторженно взвизгнула Авдотья Игнатьевна. — Вот если б этакое подле положили!» (21, 48). И уж верхом нравственного «заголения и обнажения» становится плотоядное придыхание старика Тарассовича, прознавшего, что неподалеку лежит «мерзавочка» Катись: «— Мне... мне давно уже, — залепетал, задыхаясь, старец, — нравилась мепта о блондиночке... лег пятнадцати... и именно при такой обстановке...» (21, 51).

Однако фантазмагория «Бобка» не только переосмысляет художественный мир Лермонтова, но и развивает возникающие в нем структурно-поэтические возможности.

В стихотворении «Ночь I», являющемся вариацией байроновской «Тьмы», отправной точкой служит прием сна о смерти: «Я зрел во сне, что будто умер я...». Но содержание и функции приема у Лермонтова изменяются под воздействием иной, нежели у Байрона, позиции лирического «я», которое выступает одновременно и наблюдателем, и действующим лицом. В результате в стихотворении возникает «раздвоенное видение»,⁹ позволяющее с невероятной экспрессией передать трагедию смертности — «противоестественное развоплощение личности, отрыв души от тела».¹⁰

Трагедия переживания смерти сознающей личностью воплощена в структуре как взгляд «извне» — взгляд живого сознания на бренные останки собственного «я»:

И я сошел в темницу, узкий гроб,
Где гнил мой труп, — и там остался я;
Здесь кость была уж видна — здесь мясо
Кусками синее висело — жили там
Я примечал с засохшею в них кровью...
С отчаяньем сидел я и взирал,
Как быстро насекомые роились
И подали жадно свою пищу;
Червяк то выползал из впадины глаза,
То вновь скрывался в безобразный череп,
И каждое его движенье
Меня терзало судорожной болью.

Подчеркнуто личностное переживание придает натуралистически эпатажирующим деталям разложения экспрессию почти чувственных ощущений. Объективно это подготавливает невероятную достоверность «могильных» ощущений и эмоций в малой прозе Достоевского — эмоций и ощущений предельно конкретных, почти бытовых, но оттого еще более жутких. Фельетонист «Бобка» рассказывает: «Заглянул в могилку — ужасно: вода, и какая вода! Совершенно зеленая и... ну да уж что!» (21, 43). В «Сне смешного человека» подобный бытовой антураж и вызванные им эмоции перемещаются «вниз», к обитателю «могилки»: «Но вдруг на левый закрытый глаз мой упала просочившаяся через крышку гроба капля воды, за ней через минуту другая, затем через минуту третья, и так далее, и так далее, всё через минуту» (25, 110).

При кажущемся противостоянии, изображения Лермонтова и Достоевского преемственно связаны, поскольку «раздвоенное видение» обозначает вероятность перемещения точки изображения («видения») от «извне» — к «изнутри», от «сверху» — к «снизу». Основания для такого утверждения дает также сочетание в структуре рассказов Достоевского приема сна о смерти и модификаций «раздвоенного видения».

В «Бобке» фельетонист прикоснулся к тайнам «могильного общества», когда прилег на камень-памятник в виде мраморного гроба

⁸ О развитии этих каламбуров в структуре рассказа см.: Портнова Н. К проблеме парадоксальности стиля Достоевского («Бобка») // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 96—99.

⁹ Федоров А. В. Лермонтов и литература его времени. С. 325.

¹⁰ Семенова С. Г. Преодоление трагедии. С. 57. Ср.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 311, 345.

и заснул (21, 44). Присм сна о смерти здесь, как видим, замещен метафорой уподобления и тоже служит отправной точкой сюжета. Последующая же структура изображения аналогична «раздвоенному видению», поскольку фельетонист, сохраняющий живое сознание, комментирует «сверху» и «извне» все то, что происходит «внизу» и «изнутри». Например: «Нет, этого уж я не могу допустить! и это современный мертвец! Однако послушать еще и не спешить заключениями» (21, 48). Без взаимодействия «верха» и «низа» («извне» — «изнутри») была бы невозможна развязка сюжета: «И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: всё смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина» (21, 53). Амбивалентность жизни и смерти, равно превращающихся в постыдный «могильный» абсурд, если основой бытия стала «бесстыдная правда», кощечно же, отличает фантазмагию Достоевского от лермонтовской. Но без структурно-художественных открытий Лермонтова она бы не состоялась.

В «Сне смешного человека» прием сна о смерти многосоставен по содержанию и функциям и образует динамическое единство, начальным этапом которого тоже является сон героя о смерти: «Вдруг приснилось мне, что я беру револьвер и, сидя, наставляю его прямо в сердце (...). Я поскорее выстрелил» (25, 109). Но в этом рассказе сам сон о смерти разворачивается в сюжет, событийно-психологическая наполненность которого возникает за счет своеобразной трансформации «раздвоенного видения»: «Я как будто ослеп и онемел, и вот я лежу на чем-то твердом, протянутый, навзничь, ничего не вижу и не могу сделать ни малейшего движения. Кругом ходят и кричат, басит капитан, визжит хозяйка, — и вдруг опять перерыв, и вот уже меня несут в закрытом гробе». И дальше: «И вот меня зарывают в землю. Все уходит, я один, совершенно один. Я не движусь. Всегда, когда я прежде наяву представлял себе, как меня похоронят в могиле, то собственно с могилой соединял лишь одно ощущение сырости и холода. Так и теперь я почувствовал, что мне очень холодно, особенно концам пальцев на ногах, но больше ничего не почувствовал» (там же).

Как и лирический герой «Ночи I», герой Достоевского тоже становится и участником действия, и его наблюдателем, точнее, сознающим «ощутителем». Раздвоенность возникает здесь вследствие не взгляда «извне» (живого сознания) на безжизненное тело, а противоречия «изнутри» — между живым сознанием и ощущениями, с одной стороны, и неподвижностью, немощью, слепотой — с другой. Сохраняющееся живым сознание «я» дает толчок в структуре рассказа Достоевского движению от сна о смерти к сну-прозрению, возродившему «смешного человека» для новой жизни.

По своему философско-этическому содержанию сон-прозрение героя Достоевского может быть только противопоставлен всем разновидностям снов у Лермонтова. Но противопоставление и здесь не абсолютно.

Трагедия смертности человека у обоих художников приводит со-

знающую личность к бунту против косной природы. Лирический герой «Ночи I», увидев, что после смерти остается «прах... и больше ничего», обращает к небу «грозные хулы». Неприятие законов мироздания, обретающих человека на уничтожение и, значит, превращающих жизнь в бессмысленную шутку или жестокую «насмешку неба над землей», составляет основной мотив «Ночи II». Но те же философско-нравственные причины подвигают на бунт «логического самоубийцу» из рассказа «Приговор». Этот герой Достоевского, по точному замечанию С. Семеновой, приходит к тем же выводам и на тех же основаниях, что и лирический герой «Ночи II».¹¹

Быть может, на путях преодоления трагедии и возникает у Лермонтова особая разновидность снов о смерти или смертных снов, которую ряд исследователей называет «вещим сомнамбулизмом», а И. Б. Роднянская — «самобытной „мифологией“ посмертной живой дремы».¹²

Для постижения семантики приема присмотримся к началу «Ночи I»:

Я зрел во сне, что будто умер я;
 Душа, не слыша на себе оков
 Телесных, рассмотреть могла бы ясные
 Весь мир — но было ей не до того;
 Боязненное чувство занимало
 Ее; я мчался без дорог; пред мною
 Не серое, не голубое небо
 (И мнилось, не небо было то,
 А тусклое, бездушное пространство)
 Виделось; и ничто вокруг меня
 Различных теней кинуть не могло,
 Которые по нем мелькали...

Казалось бы, сюжет строится на традиционной мифологеме о душе, покидающей во время сна и после смерти тело.¹³ Но у Лермонтова возникает отчетливое противопоставление «души», охваченной «боязненным чувством», и духовного «я» личности, бесстрашно всматривающегося в «весь мир». То, что по традиции должно было быть обиталищем бессмертных душ, превращается в «тусклое, бездушное пространство», заполненное мелькающими «тенями». При таком переосмыслении «бессмертной души» становится сама личность, ее сознающее и чувствующее «я». Именно полноту внутренней жизни «я» взамен небытия и воплощает мотив сна-смерти, завершающий «Выхожу один я на дорогу...»:

Но не тем холодным сном могилы...
 Я б желал навски так заснуть,
 Чтоб в груди дремали жизни силы,
 Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

¹¹ Семенова С. Г. Преодоление трагедии. С. 152.

¹² Лермонтовская энциклопедия. С. 304, стб. 2.

¹³ Примером романтического использования мифологемы может служить «Страшная месть» Гоголя, где мучительный сон Екатерины является частью знания ее души, покидающей ее во сне или вызываемой отцом-колдуном.

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб вечно зеленея
Темный дуб склонялся и шумел.

Это, конечно, не «вещий сонмambuлизм» и даже не мечта о «посмертной живой дреме», а что-то лично и онтологически другое.

Судя по фрагментам «Розы мира», Д. Андреев воспринимал подобные явления не как литературный прием, а «как попытку художественно выразить некий глубочайший, с незапамятного времени несомый опыт души, приобретенный ею в предсуществовании», как «просачивание» в лермонтовскую поэзию «второй реальности» — «трансфизического корня вещей».¹⁴ Но «Роза мира» — «лига-«видение», вырастающая на пересечении философского, религиозно-духовного и художественного мышления. Если же оставаться в границах привычного нам литературоведения, то придется признать, что духовно-личностный смысл понятия «живая душа» у Лермонтова начинает приближаться к этико-гуманистическому содержанию «бессмертия», столь важному для этической философии Достоевского и для возникающего в его малой прозе этического единства вселенной. Притом особенности космизма у Достоевского тоже могут быть соотнесены с потенциальными возможностями, возникающими в поэтическом мире Лермонтова.

В «Ночи II» грандиозная и мрачная картина мироздания предстает вне формы сна, поскольку жанр «видения» ее не требует.

Погаснул день! — и тьма ночная своды
Небесные, как саваном, покрыла.
Кой-где во тьме вертелись и мелькали
Светящиеся точки,
И между них земля вертелась наша;
На ней, спокойствием объята тихим,
Уснуло всё — и я один лишь не спал.

В отличие, скажем, от тютчевского «Видения», открывающего человеку «в некий час в ночи, всемирного молчания», поэзию живого таинства мироздания, лермонтовское видение апокалиплично:

Вот с запада Скелет неизмеримый
По мрачным водам начал подниматься
И звезды заслонил собою...
И целые миры пред ним уничтожались,
И всё трескало под его шагами, —
Ничтожество за ними оставалось!
И вот приблизился к земному шару
Гигант всеисильный...

Космизм приобретает здесь экспрессию и символику, выходящие за пределы романтической эстетики и предвещающие такие явления в литературе рубежа веков, как «Красный смех» или «Степа» Л. Андреева. Для нас, однако, в данном случае важнее другое: лермон-

¹⁴ Андреев Д. Роза мира // Новый мир. 1989. № 2. С. 180—181.

товский космизм становится апокалиптическим потому, что мироздание обрекает на уничтожение человека. Если для Лермонтова, в отличие от других романтиков, «концом света» является небытие личности, «я», то это значит, что лишь личность способна наполнить жизнью мироздание. Отсюда уже недалеко до этического космизма Достоевского.

Едва ли не параллельно к апокалиптическому видению лирического героя «Ночи II» оказывается столь же масштабное и трагическое видение мироздания героем «Кроткой»: «Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда! „Есть ли в поле жив человек?“ — кричит русский богатырь. Кричу и я, не богатырь, и никто не откликнется. Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!» (24, 35).

Конечно, причиной апокалиптического видения закладчика является не сама по себе смертность человека, а потеря людьми собственно человеческой, гуманистической сущности. Доведенная до отчаяния, Кроткая ушла из жизни — и мир для героя, омертвев, превратился в безжизненный, безмолвный и холодный космос. Если образ-символ мертвого солнца у Достоевского не связан с лермонтовской поэзией,¹⁵ то завершаемое им вселенское видение вполне соотносимо с возникающим в «Ночах» по сретическому и бунтарскому смыслу, равно проистекающему из признания человеческой личности высшей ценностью в мироздании. У Достоевского такое видение является еще и наказанием герою, а также предупреждением всем людям за попрание законов человечности: «„Люди, любите друг друга“ — кто это сказал? чей это завет?» (там же).

Герои малой прозы Достоевского соприкасаются с мирозданием, когда постигают истину — выносящую им приговор, как в «Кроткой», или возрождающую к «новой, всликой, обновленной, сильной жизни», как в «Сне смешного человека». Его герой скажет: «Главное — люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться» (25, 119). Но чтобы удостовериться в истинности этой «старой истины», ему надо было пройти все мироздание — от могилы до райской планеты, затерявшейся в глубинах космоса.

Припомним мелькнувший в «Ночи I» мотив стремительного посмертного полета «я» в каком-то пространстве, «тусклом» и «бездушном», но явно внеземном. У Достоевского подобный мотив превращается в сюжет межзвездного полета, преобразующего мифологему «воскресения» и составляющего связующее звено между сном героя о смерти и сном-прозрением, возвестившим о новой жизни.

Космический полет «смешного человека» отличен от всех вариантов романтического космизма, включая лермонтовский, иллюзией до-

¹⁵ См.: Бекетин П. В. Повесть «Кроткая»: (К истолкованию образа мертвого солнца) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1987. Т. 7. С. 102—124.

стоверности, которую создает «научно»-аналитический комментарий героя: «Мы неслись в темных и неведомых пространствах. Я давно уже перестал видеть знакомые глазу созвездия. Я знал, что есть такие звезды в небесных пространствах, от которых лучи доходят на землю лишь в тысячи и миллионы лет. Может быть, мы уже пролетали эти пространства. <...> И вдруг какое-то знакомое и в высшей степени зовущее чувство сотрясло меня: я увидел вдруг наше солнце! Я знал, что это не могло быть *наше* солнце, породившее *нашу* землю, и что мы от нашего солнца на бесконечном расстоянии, но я узнал почему-то, всем существом моим, что это совершенно такое же солнце, как наше, повторение его и двойник его. <...>

— Но если это — солнце, если это совершенно такое же солнце, как наше, — вскричал я, — то где же земля? — И мой спутник указал мне на звездочку, сверкавшую в темноте изумрудным блеском» (25, 111).

Если поэтика космического полета в рассказе предвещает многие характерные приметы научной фантастики XX в., то «спутник» «смешного человека», благодаря которому осуществился полет и была познана истина, заставляет припомнить лермонтовских Демонов. Правда, сопряжения здесь не полные и весьма опосредованные, но они все-таки имеются.

Из ряда обликов-воплощений Демона в поэме выделим то, которое возникает в вещем сне Тамары как некое видение-ощущение. Перед ней предстал «пришлец туманный и немой, Красой блистая неземной»:

И взор его с такой любовью,
Так грустно на нее смотрел,
Как будто он об ней жалел.
То не был ангел-небожитель,
Ее божественный хранитель:
Венец из радужных лучей
Не украшал его кудрей.
То не был ада дух ужасный,
Порочный мученик — о нет!
Он был похож на вчер ясный:
Ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет!

Известная неопределенность внешнего и сущностно-этического облика Демона является в данном случае, скорее, отражением многозначности и богатства потенциальных возможностей. В рассказе Достоевского именно неопределенность, своего рода «туманность» становится доминирующей характеристикой персонажа. «Смешной человек» говорит о «каком-то темном и неизвестном существе», «взявшем» его из могилы и повлекшем через «темные и неведомые пространства». Не обладающее «красою неземной», «оно имело как бы лик человеческий», хотя было, «колюче, не человеческим» (25, 110).

Сочетание в обрисовке персонажа Достоевского полной безобразности с некоторым человекоподобием может иметь своим источником Демона из «Сказки для детей», писателем очень ценимой (18, 59) и

любопытно преломившейся в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича». В этой поэме Лермонтов противопоставил «могучему образу», долго занимавшему его сознание и сиявшему «волшебной-сладкой красотой», другое воплощение демонического начала:

По дух — известно, что такое дух!
Жизнь, сила, чувство, зренья, голос, слух —
И мысль — без тела — часто в видах разных:
(Бесов вообще рисуют безобразных).

Именно таким воплощением «жизни, силы, <...> зренья, голоса, слуха — и мысли — без тела» становится молчаливый спутник «смешного человека».

Из набора лермонтовских характеристик не случайно выпущена одна — «чувство». В художественном мире поэм «духи» исполнены сложными, но глубокими «чувствами» к человеку и в отношении к нему проявляют непростую диалектику добра и зла, которая определяет их статус в мироздании. Персонаж Достоевского не ведает «чувств», и ощущения «смешного человека» не просто противоположны ощущению-видению Тамары, но и полемичны относительно лермонтовских Демонов: «... я вдруг почувствовал, что меня не презирают, и надо мной не смеются, и даже не сожалеют меня...». Однако продолжение того же признания вновь укрепляет незримую связь между «спутником» героя и всемогущими «духами» поэта: «... и что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня. Что-то немо, но с мучением сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы пронизало меня» (25, 111).

Что же — добро или зло — несет человеку это «существо, конечно, не человеческое, но которое *есть*, существует»? «Смешной человек» «не любил это существо, даже чувствовал глубокое отвращение» и боялся его (25, 110). Казалось бы, налицо весь эмоциональный антураж злого, демонического начала. Но именно это «темное и неизвестное существо» — одно в целом мироздании — откликнулось на вопрос-воззвание «смешного человека» о смысле бытия и миропорядка; именно оно, «разверзнув» могилу и позволив увидеть «живой образ» истины, воскресило к новой жизни. Так, может быть, вестником добра является этот «вольный сын эфира», способный взять человека с собою в «надзвездные края» не для того, чтобы тот царствовал над миром, а для того, чтобы смог стать человеком?

В персонаже Достоевского диалектика добра и зла сложнее, чем в лермонтовских героях. То, что в Демоне было одним из состояний («ни день, ни ночь — ни мрак, ни свет!...»), в «спутнике» «смешного человека» превращается в определяющую характеристику «царя познания и свободы»: «— Увидишь всё, — ответил мой спутник, и какая-то печаль послышалась в его слове» (25, 111).

«Печальный», как Демон, но по иным причинам, нежели тот, персонаж Достоевского начинает восприниматься как связующее звено между могучими «духами» Лермонтова и булгаковским Воландом, ведомство которого стоит на страже высшей истины, может даровать ее знание людям, но не властно изменить их бытие.

Приведенный материал показывает, что творческое отражение и развитие лермонтовских мотивов, даже «байронических», далеко не всегда было у Достоевского полемически переосмысляющим. Не писателю же ради писал автор «Дневника писателя» в 1877 г.: «... словом „байронист“ браниться нельзя. Байронизм хоть был и моментальным, но великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества» (26, 113). А вплетающиеся в строй лермонтовских отражений шекспировские вопросы бытия размыкают проблему отражений в область нравственной философии и необходимого соприкосновения между художественными путями ее решения.

Т. В. ЗАХАРОВА

ТРИ «ПРИГОВОРА». ДИАЛОГ О ЧЕЛОВЕКЕ

(Л. Толстой — Вл. Соловьев — Ф. Достоевский)

В 1876 г. в октябрьском выпуске «Дневника писателя» Ф. Достоевского появился философский этюд «Приговор» — монолог «логического самоубийцы», прообраза Ивана Карамазова, в котором сконцентрировался трагический образ человека второй половины XIX в. — предел отчужденного атеистического сознания личности, отпавшей от природы и Бога, потерявшей духовную основу и веру и пришедшей к абсурду бытия, оскорбительному для человека, и, вследствие этого, — к самоубийству как «приговору» и самоуничтожению — бунту против бессмыслицы.

В «Анне Карениной» Л. Толстого (1875—1876) ситуация кризиса Левина тоже дозревает до философской кульминации в романе — в монологе героя перед несостоявшимся самоубийством, монологе, аналогичном «Приговору» Достоевского. Не случайно обращение Достоевского к роману «Анна Каренина» в «Дневнике писателя» 1877 г., и притом именно к образу Левина, в русле собственного исследования «нового слова» русского писателя «в вопросе о человеке», в русле диалога с Л. Толстым.

Но «художественные формулы» трагического, кризисного предела в истории развития личности у Л. Толстого и Ф. Достоевского поразительно совпали с философской формулой «центрального противоречия человека» в работе Вл. Соловьева «Чтения о Богочеловечестве» (1877—1881). Известно, что Л. Толстой и Ф. Достоевский в 1878 г. слушали одну из лекций Вл. Соловьева на эту тему. Указанное совпадение обнажает, однако, не столько контактную, сколько типологическую природу открытия в русской художественной и философской мысли 1870—1880-х гг. трагического предела в бытии личности, особую актуализацию этой проблемы в их эпоху.

Возникает необходимость исследования диалога художественной и философской мысли 70—80-х гг. в постановке и решении проблемы личности, в частности диалога трех искателей истины о человеке и жизни: Л. Толстого — Вл. Соловьева — Ф. Достоевского.¹

¹ Основы сравнения философских взглядов Вл. Соловьева с нравственно-философскими проблемами Л. Толстого и Ф. Достоевского наметил А. Ф. Лосев: Владимир Соловьев и его ближайшее литературное окружение // Лит. учеба. 1987. № 3. С. 151—163.